METASTASIO

DELLO STESSO AUTORE

Vita e morale militare — 3ª edizione con prefazione di GIOVANNI GENTILE, Milano, Treves, 1919. — L. 4.

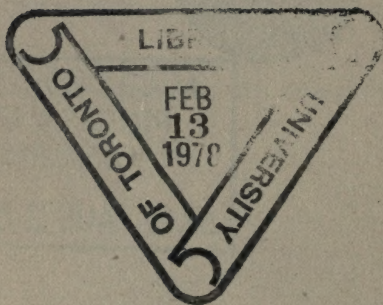
Giovanni Verga — Napoli, Ricciardi, 1920. — L. 6.

Salvatore Di Giacomo — Napoli, Ricciardi, 1921. — L. 6.

INDICE

LUIGI RUSSO

METASTASIO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1921

AVVERTENZA

Questo mio volume apparve la prima volta negli Annali della R. Scuola Normale Superiore *di Pisa nel 1915; accolto con molta benevolenza dagli studiosi, ma limitato nella diffusione per il carattere speciale dell'edizione, non mi è parso inopportuno ripubblicarlo nella* Biblioteca di Cultura Moderna *del Laterza, rivedendolo nella forma, alleggerendolo di alcune note e particolari eruditi superflui e industriandomi di armonizzarlo nella sua struttura generale. Ma non mi illudo con ciò di avere eliminato ciò che non può non essere intrinseco a un lavoro scritto come un primo esperimento di attitudini critico-letterarie.*

Nel licenziare il volume, mi è grato rivolgere un saluto al mio Maestro dell'Università di Pisa, Francesco Flamini, sotto la cui affettuosa disciplina io mi preparai a questo lavoro e mi addestrai negli studî di filologia.

Napoli, settembre 1920.

Luigi Russo.

L'EDUCAZIONE LETTERARIA DEL METASTASIO

Gli anni della adolescenza di una poeta hanno importanza per la sua biografia artistica, in quanto s'immaginano quasi sempre penetrati da presentimenti, sia pure incerti, della attività degli anni maturi; nel caso particolare di P. Metastasio, la sua adolescenza, nella quale si affrettò prodigiosamente la crisi dello sviluppo poetico, ha molto pregio per lo studioso, che può rintracciarvi impronte decise della sua arte adulta e della sua vita morale più tarda. Raramente, temperamento di poeta fu così pronto a chiarirsi, a fissarsi in una fisonomia risoluta con tutti i suoi pregi e i suoi difetti, a comporsi armoniosamente il suo mondo sentimentale, come avvenne di Pietro Metastasio.

Questa rapidità di processo intimo, se giovò da una parte a formare precocemente una cristallina coscienza artistica, d'altra parte condannò ad uno svolgimento monotamente rettilineo ed a una vita un po' piatta il Poeta; il quale, fissati una volta gli schemi della sua attività, vi si adagiò comodamente, non più affannoso di scavare la sua vena di poeta, ma sol curante di chiarirne e stenderne la superficie. La sua armoniosa coscienza artistica gli giovò per un pronto successo, perchè nulla influisce più direttamente presso il pubblico, che

il presentarsi fuso senza residui e con diafana compattezza in un'opera d'arte; ma l'immediatezza del successo, se diede una spinta sicura al suo ingegno, gli educò anche nello spirito una pigra sicurezza di sè, tanto che, in una ancor vegeta vecchiaia, anzi nella virilità stessa, doveva seguire un periodo di non dubbia decadenza e di esaurimento.

Ragazzo, il Metastasio fu verseggiatore estemporaneo. Con questa sua qualità nativa, egli si introduce e si colloca con esattezza storica nel suo secolo, che fu il secolo dei poeti improvvisatori. Il fenomeno della poesia improvvisa o dell'arte di dir versi *alla sprovveduta*, come diceva Carlo Gozzi, a parte la sua caratteristica di fenomeno tutto prevalentemente italiano, ha la sua radice nella sostanza storica del settecento. Apparirebbe quasi conseguenza dell'irrigidimento delle forme artistiche, quali il virtuoso cinquecento aveva lasciato in eredità, vanamente scompaginate dal turgido seicento, decentemente ravviate e scarnite dal frusto settecento. La parola, evacuata della sua sostanza spirituale, viveva come suono e brillava di una sua trita lucentezza; formule, frasi, scorci di elocuzione, lavorate dalla innumerevole turba dei verseggiatori, circolavano facilmente e diventavano patrimonio della memoria comune. Temperamenti abbondevoli e canori, come son frequenti in Italia, le assorbivano e illudevano il pubblico con cotesta ricchezza fittizia. Era il destino di una letteratura stanca, che, nel suo maniaco ripetersi, rimaneva colata e fusa quasi nel sangue di tutti, e ne riusciva, non trasformata, ma identica a se stessa, però con una certa arte prestidigitatrice che meravigliava. Pietro Metastasio, nella sua qualità di piccolo improvvisatore, si annunzia come un temperamento schiettamente italiano nella sua essenza, e schiettamente settecentesco dal punto di vista storico. Una prodigiosa facoltà assimilatrice di for-

mule verbali, ed una sensualità di ritmi sono le prime note della sua « infantia » poetica; queste due qualità gioveranno e nuoceranno alle manifestazioni artistiche della sua prima giovinezza.

*
* *

Il Metastasio aveva dieci o undici anni, quando avvenne il suo famoso incontro con Gian Vincenzo Gravina. I biografi del poeta oziano sui particolari di quest'incontro, indulgendo ciascuno alla propria vena novellistica, e la Vernon Lee ha imitato il loro esempio, colorendo con la solita vivacità fantasiosa questo episodietto della vita del Metastasio. Sono cose, del resto, a tutti note; l'incontro sarebbe avvenuto con molta probabilità nel 1708, e il Metastasio era nato il 3 gennaio 1698. Suo padre, Felice Trapassi da Assisi, e sua madre, Francesca Galastri fiorentina, tenevano casa a Roma, città nella quale nacque e crebbe fino agli anni della adolescenza il poeta.

Il piccolo Trapassi passò presto in casa Gravina; da allora incomincia la sua educazione letteraria. Ben presto il giureconsulto e letterato calabrese metteva nelle mani del suo discepolo i classici latini e greci, essendo, come dice l'abate Taruffi, « le greche e latine lettere in tanta commendazione e di gran momento reputate ». Erano, diremo noi, le greche e le latine lettere molto care al letterato calabrese, che, sdegnoso spettatore di un recente fenomeno di autoctonia artistica quale si era offerto nel seicentismo, pensava doversi l'educazione intellettuale ritirare ad un più genuino e casto studio dei modelli antichi.

Quello stesso Gravina aveva inoltre sicura e tenace la concezione intellettualistica dell'opera della poesia; e nei due libri della *Ragion poetica*, dissertando sulla

natura dell'arte, si compiaceva di esaltare l'opera di alcuni antichi che ci avrebbero date un'arte che è scuola di scienza e norma di vita civile; Omero, Sofocle, Euripide, Lucrezio, Vergilio, Orazio sono grandi poeti, perchè maestri di vita e di scienza; Persio, Giovenale, Tibullo, Properzio, Ovidio, godono scarso favore, perchè poveri di sapienza. Il savio che tutto seppe invece è Dante, perchè nel suo poema concorrono « la teologia, la fisica e la musica », e meraviglioso poeta è il Pontano, perchè « molte scienze nei suoi felicissimi poemi abbracciò », e degno di riverenza è il Fracastoro che « sopratutti..., come nella dottrina filosofica, parimenti nell'eloquenza poetica, il volo alzò »; e assai commendevole è l'esempio di Iacopo Sannazzaro, perchè nobilitò e sollevò la latina lingua « a celebrare il gran misterio dell' Incarnazione del suo divin poema, nel quale si vedono le Muse dal vil servizio dei numi vani del Gentilesimo venire al culto della vera Divinità ».

Ma le tenerezze maggiori del Gravina sono per Gian Giorgio Trissino, perchè « sprezzatore d'ogni rozzo e barbaro freno, e rinnovellatore in lingua nostra dell'omerica invenzione »: si onori quindi Gian Giorgio Trissino, perchè « senza ripetere l' invenzione di Omero, inventò quel che avrebbe Omero inventato se il medesimo argomento ne' tempi del Trissino trattato avesse »; si onori sempre l'autore della *Italia liberata*, « imperocchè lo stile del Trissino è casto e frugale: avendo egli usato tanta temperanza, e posto a se stesso nello scrivere tanto freno, che per non eccedere il necessario, e per non mancare in minima parte all'opportunità, rinunzia ad ogni lode che raccoglier potrebbe dall'acume e pompa maggiore »; si onori sempre G. Giorgio Trissino, perchè con la sua celebre innovazione metrica seguì « coi versi sciolti il natural corso di par-

lare » e conservò « senza la nausea delle rime la gentilezza dell'armonia ».

Il Gravina, giustificando l'opera del Trissino, l'opera, cioè, di un uomo che ebbe mentalità di grammatico e di sterile trattatista, giustificava se stesso nelle sue velleità di poeta. Egli voleva il vero come sostanza dell'arte, voleva il vero ignudo non condito in molli versi, voleva, insomma, l'arte che fosse frutto di magistero paziente e sottile, e non creazione del ritmo della vita interiore di un poeta.

E si capisce come il Gravina debba ammirare con qualche esitazione il Tasso, in cui, con sottintesa disapprovazione, nota il « dire florido e pomposo e risonante », e mette in evidenza « quelli acumi della cui copia ed eccesso le frequenti scuole [dei seicentisti] sono così vaghe ». E più apertamente sconfessa l'arte del Tasso insieme con quella del Guarino nel libro *Della Tragedia*, dove al secondo rimprovera la povertà ambiziosa dell'ingegno « *provveduto alla giornata*, che, non potendo scegliere, mette avanti quanto ha potuto adunare »; e al primo rimprovera la sua modestia di artista che « lo debilitava, e gli toglica l'ardire da resistere alla corruttela dell'età sua, che dalla purità e candore del secolo decimosesto si era dipartita », per la qual cosa « trascorre sovente nel suo *Aminta* al comun vizio, ponendo in bocca ai suoi pastori sentimenti cavallereschi e concetti acuti ».

Eguale avversione doveva avere per i tragici francesi, contro cui acumina spesso le sue punte ironiche, senza nominarli quasi mai apertamente. Questa avversione del Gravina, non era naturalmente del solo filosofo che speculava d'arte, ma anche dell'uomo che aveva le sue velleità poetiche. Educatosi sulla grande letteratura greca, dopo aver contrastato più o meno apertamente alla poetica aristotelica, il Gravina si era venuto formando

un ideale di quella che, secondo lui, era la perfetta tragedia. E, preso dall'illusione di cui era stato vittima il suo Trissino, nel 1712, ad edificazione e confusione dei pedanti e dei colleghi, aveva dato alla luce un tomo di cinque tragedie. Elaborate nel periodo di tre mesi, come con aria soddisfatta faceva sapere l'autore medesimo, venivano fuori, presentate con un prologo discretamente modesto, dove, fra l'altro, col più perfetto candore, si affermava:

> Ecco dopo il girar di tanti secoli
> Nel primiero sembiante la tragedia! (1)

E la tragedia, gonfiate poi le gote, espettora un lungo panegirico di sè e dice fra l'altro:

> Ricorsa sono alla Giurisprudenza
> E al favor dell'Eloquenza lazia,
> Precorsa e retta da lucerna critica.
> Ed un legista oratore e filosofo
> Sotto la scorta di Ragion poetica,
> Alla quale obbediscono le regole,
> A voi mi riconduce in lingua italica.

Povero legista oratore e filosofo di un Gravina! La lucerna critica non lo illuminò abbastanza. I letterati risero. Il povero Gravina poteva additare le cause del male, ma non eliminarle; fu come un buon vecchio cui, nell'amore, poter falla e desiderio avanza. Voleva esser semplice e fu arido; voleva esser savio e fu pedante. Gli è che in lui c'era l'ingegno del Trissino, senza l'anima del Tasso.

Non poteva che essere deriso quel suo pio desiderio di semplicità, in un secolo in cui il trucco esteriore dissimulava il vuoto dell'anima e decorava lo sfacelo,

---

(1) G. V. Gravina, Tragedie cinque, premesso il suo libro *della Tragedia*, Venezia, Bettinelli, 1712, pp. 91-98.

in un secolo ambizioso a parole e gramo nella sua realtà spirituale, e il Settano (Ludovico Sergardi) rise e lo derise per tutti:

> Ecce iterum ventosus adest Philodemus
> . . . .
> O caput! O melius ventosa cucurbita! (1).

Così scriveva il Sergardi nella quarta delle sue satire, il *Philodemus*, adombrando sotto questo nome il Gravina. E Pier Leone Ghezzi, libero e mordace pennellista del secolo, del Gravina ci tratteggiò un ritratto a penna (2), in cui lo vediamo, il nostro illustre giureconsulto, nella sua vecchiezza asciutta, alto, gambe rigide, mantellina cascante magramente, naso protervamente lungo, cappello tricorno tenuto in mano in una posa marmorea, labbra slargate a una smorfia da pensatore o da idiota, e con questa breve e ingenua leggenda a piè del ritratto: « Vincenzo Gravina, soggetto delle Satire di Settano, ma che ha stampato *De Origine Juris, Orationes et Opuscola*; dettò un tomo di tragedie e altro ».

Questo il personaggio che fu il maestro del Metastasio: un uomo d'ingegno acuto, cui contrastava una ottusa sensibilità d'arte; fanatico dei greci, e aborrente da quanto puzzasse di modernità; fautore di un'arte nuova, che non fosse quella d'Arcadia, e pure immune da generose indulgenze per l'ingegno libero; austero e bonario; severo nelle sue aspirazioni, e pure coreograficamente orgoglioso; maestro umanisticamente intelligente per indirizzi di studio, e pure pedante assorbente ed ombroso. Ebbe meriti e debolezze. La sua

(1) LUDOVICI SERGARDII ANTEHAC Q. SECTANI SATIRAE, Lucae MDCCLXXXIII, Vol. I, Sat. IV, p. 113 e p. 132.

(2) Cfr. CELANI, *Il primo amore di P. Metastasio* in *Rivista musicale italiana*, 1914, pp. 232-233.

acuta vanità, più che rampollare da una natura viziosa del suo spirito, gli derivava da acredine di persona intelligente che, almeno in quanto è più oculata degli altri nell'esame dei fenomeni estetici e letterari, si sente enfaticamente superiore ai detrattori suoi, che, o per povertà di ingegno, o per pigrizia, corrono dietro alla volgare moda, ciechi e sordi.

Ebbe egli le lotte con la Curia, con l'Arcadia, con giureconsulti e letterati: ne uscì malconcia la sua fama, ma egli s'irrigidì, crucciato, sempre più nella sua posa di nume veggente e non capito. Quella dittatura che non potè esercitare incontrastata sul mondo letterario del suo tempo, si ostinò con amorevole cura ad esercitarla sul suo giovine discente. Ne volle fare un Trissino e un giureconsulto, e si mise all'opera con austerità accademica di maestro e con esclusivismo di grand'uomo irritato.

Così il dodicenne Pietro Trapassi dimenticava il suo cognome per quello di Metastasio, per volontà del maestro e protettore, il quale si sentiva urtato dalla volgarità di quel Trapassi, buono per un garzone di drogheria, indecoroso per un distinto giovinetto che sedeva alla mensa e studiava nella biblioteca di un grecizzante letterato. Il Gravina « vestendone alla greca foggia l'ignobile nome gentilizio, con armoniosa e gradita eleganza chiamollo Metastasio » (1).

---

(1) G. Ant. Taruffi. *Elogio accademico del chiarissimo poeta Cesareo P. M. recitato nell'adunanza generale degli Arcadi tenuta in Roma nel Bosco Parrasio il giorno 18 agosto 1782.* Fa parte dell'effemeride *I giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nel Bosco Parrasio per onorare la memoria dell'inclito Artino, Ab. P. M.*, Roma, Fulgoli, 1784, p. 13. Cfr. anche Lett. alla principessa di Belmonte, 21 marzo 1750, in *Lettere disperse e inedite di P. Metastasio* a cura di G. Carducci (1716-1750), Bologna, Zanichelli, 1883, pp. 347-8; e in *Lettere disperse e inedite di P. Metastasio*, con un'appendice di scritti intorno allo stesso, a cura di *Camillo Antona-Traversi*, Roma, Molino, 1886, p. 71. Citeremo d'ora innanzi queste due raccolte con gli abbreviativi: *Epist. Card.* e *Epist. Trav.*

E il Metastasio, diventato greco nel nome, si grecizzò anche nella cultura.

A tredici anni, avrebbe tradotto « in versi italiani, tutte le opere che ci restano del cantor d'Achille » (1); di altre esercitazioni di scuola non ci è arrivata nessuna notizia diretta.

Ma i classici greci, specialmente Omero e i tragici, e tra i latini Virgilio e Orazio, e tra gli italiani Dante, Ariosto e Trissino, saranno stati i suoi autori; di filosofi e retori, ci assicura il Taruffi (2), studiò Aristotile, Longino e Quintiliano, ancora « sempre avvalorati dalla viva voce dell'accorto Maestro, e dall'opportuna osservazione degli esempi migliori ». Interpetrò insieme col maestro, con spirito di libertà, Aristotile, se ricordiamo la sua lettera del 1716 alla duchessa Aurelia d'Este Gambacorta, dove sostiene, coll'esempio degli antichi, il diritto del poeta di usare le mutazioni delle scene e di dare lieto fine alla favola tragica (3).

Frutto di questi studî furono diversi componimenti, che il Metastasio raccolse in un volume nel 1717 (4), dei quali primo è un poemetto di sessanta ottave composto in occasione del felicissimo parto di Elisabetta Augusta (*Il Convito degli Dei*); e secondo, la tragedia intitolata il *Giustino*, cui seguono altre composizioni più brevi. Il *Giustino* fu composto all'età di quattordici anni, e a questo componimento altri ne seguirono in vario ordine di tempo, sino al 1718: *La Morte di Catone*, esaltazione retorica dell'amor della libertà, zeppa di luoghi comuni; l'*Origine delle leggi*, ambiziosa trattazione di un arido argomento; la *Ode sopra il santissimo Natale*;

(1) CRISTINI CARLO, *Vita dell'Abate P. Metastasio*, nelle *Opere del Metastasio*, Nizza, 1785, Vol. I, p. 30.

(2) *Op. cit.*, p. 15.

(3) *Epist. Card.*, pp. 10-11.

(4) *Poesie*, Napoli, MCCXVII.

il *Ratto d'Europa* in cui abbiamo impronte delle forme care ai bucolici alessandrini; la *Strada della Gloria*, una visione dantesca *ad usum Arcadiae*. C'è abilità di intelligentissimo scolaro in questi componimenti; tutte le formule poetiche, di sapore classicistico, sono virtuosamente sfruttate. Strofe saffiche oraziane, con rimalmezzo nel 2° e nel 3° verso, e rima finale tra il 3° e il 4°, abbiamo nell'ode *Sopra il Santissimo Natale*; spunti vergiliani sono lavorati, svolti, tradotti nell'*Origine delle leggi*:

> Era alle genti noto un lido solo,
> *Nè certo segno i campi distinguea,*
> *Nè curvo aratro rivolgeva il suolo.*
> Scherza il torello alla sua madre a lato
> *Ed appena spuntarsi il corno sente,*
> *Che a cozzar dallo sdegno è già portato!*

Componimenti tutti questi, che il Metastasio nella sua maturità rifiuterà, e cercherà, sebbene con fiacca volontà, di espungere dalle nuove edizioni delle sue opere. « Avrei desiderato — così scrive al Calsabigi con lettera del 9 marzo 1754 — che non si trovassero nella Parigina ristampa alcuni miei componimenti, che troppo si risentono della mia adolescenza; ma particolarmente la tragedia del *Giustino* da me scritta in età di 14 anni, quando l'autorità del mio illustre Maestro non permetteva ancora all'ingegno mio, che un passo mi dilungassi dalla religiosa imitazione dei greci » (1). Il *Giustino* è l'opera che ha maggior rilievo fra questi componimenti, l'ombra severa del Gravina ne aduggia ogni pagina. L'argomento è tolto, come è noto, da *L'Italia liberata* del Trissino; la struttura meccanica è quale il maestro aveva derivato dagli esempi greci e trissiniani; la divisione in cinque atti, e il coro interloquente alla fine

(1) Cfr. anche una lettera del 20 dicembre 1752 allo stesso Calsabigi.

di ogni atto; il verso sciolto, intermezzato variamente da versi più corti; esclusa la *nauseante* rima, come avrebbe detto il Gravina. La rima è ammessa solo nelle ariette del coro. L'intreccio è condotto senza interesse e dilungato oltre misura; le scene procedono a balzelloni, un po' anchilosate dalle spezzature ritmiche del dialogo e appesantite dalla frequenza dei monologhi. Un'arietta:

> Al vostro pianto
> Pupille belle,
> Il ciel, le stelle,
> La sorte, il fato
> Pugnar non sa.
> Lo stesso Amore
> Che i cori accende,
> Al mesto umore,
> Che dai voi scende,
> Lo sdegno frena,
> Poter non ha.

In questa arietta e in qualcuna compagna, c'è un po' del futuro Metastasio. Il poeta quattordicenne, che respirava l'aria dell'austera biblioteca graviniana e che, timido adolescente, frequentava già qualche casa signorile di quelle dove ci si annoia con garbo e con educazione, rintracciava la sua vena poetica ispirandosi a quell'Amore, che nell'età più adulta doveva suggerirgli le più delicate finzioni ed espressioni sensualmente malinconiche. Uno straniarsi dissimulato dalle dottrine del maestro è appunto in cotesti suoi accenni a motivi d'amore, che sono il guizzo un po' vitale di questo componimento di scuola. Il Gravina aveva sempre rimproverato l'abuso dell'amore e della leziosa galanteria; non ne voleva affatto nelle tragedie, e, per questo, aveva condannato l'*Aminta* e *Il Pastor Fido*. Su questo punto ritornava sovente con acre compiacenza: « Questo chimerico amore, egli scrive, ancora più d'ogni

altro, ha esclusa dai nostri teatri la varietà; poichè dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume e di altra passione, comparendo solo in scena una schiera di paladini che riscaldano l'aria coi sospiri e ascondono il sole col lampo delle loro spade »[1]. Il piccolo discepolo aveva fatto qualche strappo al codice del maestro, però lo aveva umilmente seguito nella parte strutturale della sua tragedia, e che veniva ad essere al tempo stesso la costitutiva. Scelse un argomento storico, perchè, secondo le vedute del Gravina, era meglio suscettibile di elaborazione poetica; usò il dialogo polimetro, miserevolmente esperimentato in cinque tragedie dal maestro, il quale aveva un odio addirittura epico per la « grossolana, violenta e stomachevole rima » e per l'alessandrino francese; introdusse il coro, usò le mutazioni di scena, optò per il lieto fine.

*
* *

Il Gravina poteva essere orgoglioso del suo discepolo, e la sudata tragedia del docile Metastasio egli esibiva ai letterati frequentatori della sua casa. Fu quello il primo battesimo di gloria. E davanti a uomini tardi e gravi, giudici del suo primo frutto poetico, l'abile adolescente esplicava anche il suo estro d'improvvisatore, ed aveva fra « i contradditori più illustri » il Rolli, il Vanini e il cavalier Perfetti.

Alessandro Guidi, pomposo gobbo e pomposo poeta, apriva la sua casa ad « una numerosa adunanza letteraria » e proponeva egli stesso al Rolli, al Vanini, al Metastasio, per materia delle loro poetiche gare improvvise, « i tre diversi stati di Roma, Pastorale, Militare ed Ecclesiastico ».

---

(1) *Della Trag.*, ed. cit., C. XX, p. 245.

« Rolli — racconta il Metastasio nella notissima lettera all'Algarotti del 1° agosto 1751 — scelse il militare, toccò l'Ecclesiastico a Vanini, e restò a me il Pastorale. Da bel principio Vanini si lagnava, che per colpa d'amore non era più atto a far versi; e mi asseriscono ch'io gli dissi:

> Da ragion se consiglio non rifiuti,
> Ben di nuovo udirai nella tua mente
> Risonar que' pensier ch'ora son muti. »

Il Metastasio appariva un prodigio; il Gravina ne era inorgoglito e conduceva il ragazzetto seco, anche in qualche città vicina. A Napoli sarebbero venuti entrambi nel 1714, ed in casa di Francesco Cattaneo, davanti ad Agostino Ariani professor di matematiche, a G. B. Vico, a Matteo Egizio, dottissimo antiquario, filosofo e giureconsulto di prim'ordine, il Metastasio avrebbe improvvisato quaranta ottave sul tema: *La magnificenza dei principi e le sue lodi*. Il settecento, viziato di cortigianismo, educava alla sua scuola il docile Metastasio!

Ma sforzo molto costava la fatica dell'improvvisare; l'adolescente poeta diventava sottile e bianco; una donna di cuore (la principessa di Belmonte), a dire del Mattei, gli avrebbe imposto di non improvvisare mai più; il Gravina dovette intervenire anche lui con « tutta la sua autorità magistrale », perchè il Metastasio smettesse quell'esauriente mestiere. E infatti nell'anno sedicesimo di sua vita egli taceva come improvvisatore. Scriveva poi da Vienna: « Questo mestiere mi divenne grave e dannoso; grave perchè forzato dalle continue autorevoli richieste, mi conveniva correre quasi tutti i dì, e talora due volte nel giorno stesso, ora ad *appagare il capriccio di una dama*; ora *a soddisfar la curiosità di un illustre idiota*; ora a servir di riempitura *al vuoto di*

qualche sublime adunanza, perdendo così miseramente la maggior parte del tempo necessario agli studi miei: dannoso perchè la mia debole fin d'allora ed incerta salute se ne risentiva visibilmente » [1]. C'è in queste parole un'anima alteruccia di poeta; come ci piace quello sgambetto del riguardoso Metastasio, contro il capriccio della tal dama e la curiosità del tal illustre idiota e la vuotaggine delle sublimi adunanze! Il buon senso, non tardi, lo avvertiva del valore effimero del poetare improvviso; forse anzi, nelle sue meditazioni posteriori, una punta di sprezzo acuì per i poeti estemporanei più celebri del tempo, se riflettiamo come egli rifiutasse la corona d'alloro in Campidoglio, perchè tanto avvilita da un Perfetti e da una Corilla Olimpica!

Si è fatto quistione in questi ultimi tempi sull'età che il Metastasio potesse avere, quando si manifestò in lui la facoltà d'improvvisatore; quistione oziosa, sia perchè ha per noi scarsissimo valore il fatto che egli sia stato un improvvisatore, più o meno precoce, sia perchè lo stesso poeta ci asserisce ripetutamente che ciò gli accadde « fra il decimo e undecimo anno dell'età sua ». L'improvvisatore era un prodigio per i settecentisti; non è un prodigio per noi. Il pubblico d'allora era giubilante davanti all'improvvisatore, sedotto dalla sua arte prestidigitatrice; il grande conto che si faceva della sua poesia, era dovuto alla strana bella illusione che avevano gli ascoltanti di *assistere all'atto stesso del creare*, e di penetrare più a fondo nell'anima dell'arte, di toccare quasi con mano l'estro.

Era grossolana la confusione che si faceva fra estemporaneità e spontaneità, quasi che quest'ultima fosse dovuta a facilità di getto e non ad aspra meditazione

---

(1) Lett. cit. all'Algarotti.

dell'artista, che mai soddisfa se stesso se non quando si è specchiato nell'espressione più tersa, quella sua e non altra; o quasi che la brevità del tempo impiegato alla produzione accrescesse il pregio dell'arte.

*
* *

L'educazione letteraria che riceveva dal Gravina, ben presto il Metastasio aveva modo di integrare, da perfetto scolaro, con un corso di studi filosofici. Gregorio Caloprese fu il suo maestro ufficiale di filosofia, poichè anche il Gravina, prima del soggiorno del giovinetto discente a Scalea in Calabria, era venuto addestrando l'alunno in quistioni di filosofia rettorica.

Gregorio Caloprese, fautore e divulgatore del cartesianismo, onorato da G. B. Vico del titolo di *gran filosofo renatista*, commentatore delle rime di Monsignor Della Casa insieme con Aurelio Severino e Sertorio Quattromani, autore di vari scritti, che completò con l'insegnamento orale, fu tra quelli che, meditando sulla nuova dottrina del filosofo francese, « teneva di poter cavare dalla filosofia, qualche metodo migliore di quelli che si possono cavare dai retori ». Come si vede Caloprese e Gravina erano compagni di dottrina, e il Metastasio, se cambiò maestro, non cambiò indirizzo.

Ma quale fu l'interessamento e il profitto del giovine scolaro di filosofia? Abbiamo detto scolaro di filosofia e volentieri manteniamo l'espressione, perchè circoscrive il valore dello studio che il Metastasio fece della filosofia: ingegno pronto e vivace non poteva non essere un brillante discepolo; ma la sua mente, se non repugnava, nella freschezza e duttilità della giovinezza, a severi studi dottrinali, non se ne impregnava fortemente però e non si acuminava nelle indagini speculative.

Che cosa credete che ricordi, dopo poco più di cinquanta anni, di quel soggiorno a Scalea, il nostro poeta? Forse l'utilità feconda dell'insegnamento del Caloprese? Ricorderà le amorevoli cure di quest'ultimo, ma prima idoleggerà nella fantasia la sua « cameretta, dove il prossimo fiotto marino lusingò per molti mesi soavemente i *suoi* sonni ». « Ho scorse in barca — dice egli — in una lettera al Mattei del 1° aprile 1868 — con la fantasia le spiaggie vicine alla Scalea: mi son tornati in mente i nomi e gli aspetti di Cirella, di Belvedere, del Cetraro, e di Paola ». Risentono queste parole della remota letizia del poeta adolescente che, lungi dalle vie popolate di Roma, gode della semplicità e della sognante solitudine di un paesaggio campestre e marino; Scalea e la costa calabra sono per il Metastasio il paese, dove la sua armoniosa anima di fanciullo poeta ascolta per la prima volta le musiche ignote della natura e della vita. Dirà poi del Caloprese: « Parmi ancora di rivederlo affannato a persuadermi che un suo cagnolino non fosse che un orologio, e che la trina dimensione sia definizione sufficiente dei corpi solidi: e lo vedo ancor ridere, quando, dopo avermi per lungo tempo tenuto immerso in una tetra meditazione, facendomi dubitar d'ogni cosa, s'accorse ch'io respirai a quel suo *Ego cogito, ergo sum,* argomento invincibile d'una certezza, ch'io disperava di mai più ritrovare ». Povero ragazzetto, condannato a « tetre meditazioni » per dovere di scolaro!

***

Il 6 gennaio 1718, moriva il Gravina, il quale, con affetto non di solo maestro, mentre istituiva sua madre erede dei beni calabresi, per il resto eleggeva come erede il Metastasio « in bonis suis omnibus ». Nulla di-

remo delle vicende giuridiche di tale eredità e faremo anche un semplice accenno del famigerato sperpero che il Metastasio ebbe a fare dei beni graviniani; recentemente il De Gubernatis ha mostrato, con nuovi documenti, quanto ci sia di leggendario o almeno di esagerato in cotesta faccenda della scialacquata eredità [1].

Ma un'altra eredità, di valori meno sonanti, lasciava il Gravina al suo ventenne discepolo; eredità intellettuale, che a noi particolarmente importa nel tracciare, a rapide linee, la biografia artistica del Poeta.

Un uomo dall'intelletto lucido ed acuto, ma di fantasia arida, accanto ad un adolescente di armoniosa vita spirituale; un'anima afona ed opaca, accanto ad un temperamento prepotentemente musicale e di diafano splendore; un uomo crucciosamente rifugiato tra i suoi greci, accanto ad una giovinezza impaziente di esplicarsi e fondersi sincronisticamente alla vita del suo secolo; tali essendo il Gravina e il Metastasio, essi vissero in riguardosa relazione di maestro e di scolaro, come per un tacito accordo temporaneo, dissolvibile non appena un'occasione puramente esterna ne avesse procurato lo scioglimento. Il Gravina non visse tanto da soffrire il dolore di vedersi idealmente rinnegato dal suo discepolo; il docile Metastasio non patì la monotonia diuturna di un giogo, per tanto, che ne potesse essere deformato nella sua nativa integrità. L'opera tutta del Metastasio è una sconfessione rumorosa delle tendenze graviniane; e se la scuola del Gravina lasciò una tenace memoria di sè nel giovine poeta, ciò avvenne per la dissoluzione, sia pure pacata, che degli spiriti di quella educazione egli fu costretto a fare, nel progressivo maturarsi della sua coscienza di artista. Fu un

---

(1) Cfr. A. De Gubernatis, *P. Metastasio*, Firenze, Lemonier, 1910; p. 139 *passim*.

perfettissimo scolaro, se per perfetto scolaro s'intenda colui che più si discosta dal maestro.

Noi, è vero, non ci vogliamo immaginare in posizione crudamente antitetica quel maestro e quel discepolo; a quest'ultimo, se coscienza aveva di quel dissidio, mancava lo spirito tormentoso e baldo della reazione. Ma reagì silenziosamente e rispettosamente; si può dire quasi che il suo spirito levigato e sanamente repulsivo rifiutasse senz'altro, sia pure con umiltà, ogni insegnamento eterogeneo, attaccaticcio e caduco.

La scuola del Gravina ebbe più virtù disciplinatrice, nel senso più modesto della parola, che risvegliatrice, per il Metastasio. Un ingegno rigoglioso e precoce come quello dell'autore del *Giustino*, avrebbe avuto dispersioni e smarrimenti, se abbandonato troppo presto a se stesso; il Metastasio, come tutti gli adolescenti d'ingegno molto vivace, avrebbe assorbito voluttuosamente i vizi dell'atmosfera letteraria del tempo. Ritirato in un raccoglimento forzato, potè rendersi avveduto, forte di una solida dottrina che punto gli mortificava l'ingegno; potè addestrarsi nella lettura dei classici, da cui via via avrebbe ricavati insegnamenti di naturalezza e semplicità.

Ma guai se il dispotismo benevolo del Gravina si fosse prolungato ancora per un pezzo; giacchè si corre sempre pericolo di scarnirsi intettettualmente e di deformarsi moralmente in un lungo e morbido contatto coi maestri: i difetti in un giovane ingegno non possono essere nettamente recisi dai suoi pregi, che spesse volte questi sono inscindibili dai primi. E d'altra parte le piccole rinunzie riverenti dello scolaro educano insensibilmente il suo spirito ad un'ambiguità morale davanti al Maestro, sia pure inconsapevole, ma sempre uggiosa. Il Metastasio imparò il galateo degli inchini in casa Gravina, e lo perfezionò alla Corte di Vienna!

A me rivolse il ciglio suo severo
Da cui *pur dianzi io regolar solea*
Delle mie labbra i moti e del pensiero.

Così cantava Artino Corasio [1], immaginando, in forma di visione dantesca, un incontro col suo maestro Bione Crateo, nel componimento *La Strada della Gloria*, recitato nell'Accademia dell'Arcadia, per onorare la memoria del Gravina recentemente defunto.

Riconosco la guancia scolorita
Dal lungo studio e *il magistrale impero*
Che l'ampia fronte gli adornava in vita.

Il magistrale impero riempiva di compunzione il buon discepolo, il quale s'affrettava a dichiarare, con spirito di letteraria venerazione, questo che segue:

E se quanto conosco e quanto io sono,
Fuorchè la prima rozza informe spoglia,
Di tua man, di tua mente è tutto dono.

Ma parecchi anni dopo scriverà, al cap. IX dell'*Estratto della Poetica d'Aristotile*, a proposito dei trattatisti di poesia, queste parole: « Coteste analitiche metafisiche ricerche delle prime cagioni produttrici de' nostri concetti e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono oziosi e per lo più dannosi trattenimenti per chi ha bisogno di apprendere la pratica dell'arte, alla quale aspira, poichè *si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell'apprendere, o più tosto nel procurar di apprendere, gli arcani e mal sicuri principi di quelle attività che tutti abbiamo già per natura* ». E il maestro non gli aveva forse messo in mano dei trattati di retorica?

---

(1) È il nome arcadico del Metastasio, il quale fu ammesso all'Accademia di Roma il 15 aprile del 1718 e dopo poco vi lesse *La Strada della Gloria*.

E al cap. V della stessa opera, aveva già scritto: « Crederò fermamente sempre che nelle critiche officine, col solo capitale di una distinta memoria, potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto-Lipsi, i Salmasi, e gli Arduini, ma gli Omeri, i Virgili, gli Ariosti e i Torquati non mai ». E il maestro non aveva asserito orgogliosamente e ostinatamente nei suoi scritti che sola opera buona può fare chi sia fornito di « lucerna critica »? E, parlando ancora di quest'uomini, ingegnosi costruttori di poetiche, lo scolaro scriverà queste parole: « E non vi è nè pur uno tra loro che, avendo tentato di mettere in pratica i canoni da lui prescritti, non gli abbia col proprio suffragio screditati ». Scrivendo queste parole non gli si presentava alla mente l'aspetto disdegnoso e torto del venerato Maestro, col tomo delle sue *Tragedie cinque* sotto il braccio?

Il Maestro aveva scritto grandi lodi del Trissino e del verso sciolto, e lo scolaro chiamava il Trissino « servile imitatore di Omero » (1) e ricordava « la dolorosa esperienza » che del verso sciolto costui aveva fatto nell'*Italia liberata*, e collocava quel poema nel numero di quelli « ignoti a tutto il mondo, e non letti per lo più neppur da quei pochi letterati medesimi che talvolta li rammentano per sola pompa di erudizione » (2); il maestro si era sfogato contro la grossolana e stomachevole rima, e lo scolaro doveva essere il poeta delle rime leggiadre e suasive, e della rima doveva tessere un caldissimo elogio (3); il maestro si accigliava per l'abuso

(1) Cfr. Lett. al Calsabigi, 20 dicembre 1752, dove, parlando del *Giustino*, lo dice composto « per precetto del *suo* maestro su lo stile del Trissino, servile imitatore d'Omero: ond'ei risente dell'immaturità dell'autore e della languidezza del suo prototipo ».

(2) Cfr. *Estratto*, c. XXIV, p. 234. (t. XIII *Opere*, Firenze, Gabinetto di Pallade).

(3) Ivi, *loc. cit.*

dell'amore nelle azioni teatrali, e lo scolaro con l'amore civettò insistentemente nelle trame delle sue favole drammatiche; il maestro aveva preferito l'Ariosto al Tasso, e lo scolaro doveva dichiarare la sua *parzialità* per il secondo [1]; il maestro aveva condannato l'*Aminta* e il *Pastor Fido*, e lo scolaro alla tradizione artistica di quei due autori si attaccava felicemente coi suoi drammi sentimentali [2]; il maestro aveva scagliato anatema inesorabile « contro li moderni poeti », e lo scolaro doveva ben presto frugare, impaziente, nelle ottave sonanti e vistose dell'*Adone*; il maestro gli aveva aperto i libri delle scienze giuridiche, e lo scolaro si affrettò a chiuderli per cantare epitalamii e serenate!

Si è parlato sempre di un'eredità pecuniaria che il giovine Metastasio scialacquò, e non con molta esattezza storica; si parli piuttosto di una dispersione dell'eredità intellettuale graviniana, con qualche ragione e fondamento e con maggiore importanza ideale.

Ma questi anni del noviziato letterario sono significativi per le predilezioni poetiche che cominciarono a delinearsi nell'animo e nella mente del Metastasio. Possiamo dire che il Metastasio maturo non molto si discostò dai suoi gusti giovanili, che egli era venuto educando, anche a dispetto degli insegnamenti del maestro. Noi possediamo *alcune osservazioni... sopra tutte le tragedie e commedie che ci rimangono,* scritte dal Metastasio solo *per soccorso della sua memoria*, pubblicate postume dal Conte D'Ayala; in queste *Note*, nelle sue

(1) Cfr. la lett. al Diodati del 10 ottobre 1768.

(2) Cfr. quello che il M. dice del *Pastor fido* in una lettera all'Abate Pasquini a Dresda, del 27 gennaio 1748.

lettere, nei suoi scritti di estetica, possiamo cogliere le opinioni letterarie dell'artista, che se furono chiaramente espresse negli anni della maturità, la loro prima origine ripetono dalle letture giovanili lungo il processo della formazione artistica. Le *Note* sono giusto gli appunti di un poeta che ha postillato i suoi autori, assimilando e respingendo secondo la legge del proprio temperamento, di null'altro curandosi se non di sovrapporre la propria visione artistica a quella dell'autore esaminato, contento dove esse coincidono, fiaccamente persuaso della bontà della visione altrui quando essa si allontani dalla propria. Sicchè manca l'obbiettività nel giudizio, e c'è solo l'invadenza dell'artista. Quando accanto all'artista che saggia ed esclude, si colloca il critico che interpetra e giustifica, il critico non è sincero: è fiacca e accademica l'affermazione del critico, mentre serrata e calda è la condanna dell'artista.

Ed è perfettamente ovvio che egli non prediliga, per esempio, dei tragici greci, Eschilo, lo scrittore più alieno dal suo spirito per l'acerbità e l'audacia della sua arte; mentre le sue effusioni più entusiastiche sono per Euripide, poeta di un'arte più riflessa. Aristofane è proclamato un grande artista, ma, da buon abate del secoletto castigato e manieroso, il Metastasio si affretta a riprovare la *regnante scostumatezza* delle sue commedie. Dei latini, poi, Vergilio è il poeta da cui apprese lo bello stile; mentre Orazio è il suo maestro di vita filosofica. Questa sua predilezione estetico-psicologica per il « Pindaro venosino » può essergli stata allettata anche dal culto e dalla voga mondana che Orazio ebbe nel '700. In quei tempi, il Frugoni voleva passare per Orazio moderno, e dal Metastasio, con generosità arcadica, il Flacco *toscano* egli è appellato, titolo di cui non si trattenne di fare giustizia il Carducci, quando chiamò il sonoro poeta parmense *Anacreonte de' prosciutti far-*

nesiani, Orazio delle cioccolatte borboniche. Intorno al 1760, l'Algarotti dedicava al poeta venosino un ingegnoso saggio (*Sopra la vita d'Orazio*); un abate arcade, Domenico De Sanctis, componeva una *Dissertazione* sulla villa di Orazio Flacco (1761), e Ferdinando Galiani ne commentava le liriche, e Clementino Vannetti preparava i suoi tre volumi di *Osservazioni intorno ad Orazio*. Ma già fin dalla sua prima giovinezza il Metastasio si era affezionato alla lirica del poeta augusteo; più tardi poi ne traduceva e commentava l'*Epistola ai Pisoni*, e si rivolgeva già vecchio (1769) a lui, in una nostalgica poesia: *Risposta ad Orazio:*

> Oh mia nei dì ridenti
> già fida scorta ed ora
> degli stanchi miei dì cura gradita,
> Venosino Cantor, sei tu?

E continuava con amplissime lodi dell'ingegno lirico di lui:

> D'un sì vivace
> Splendido colorir, d'un sì fecondo
> Sublime immaginar, d'una sì ardita
> Felicità sicura
> Altro mortal non arricchì natura.

Il sublime immaginar, l'appellativo di *Pindaro venosino*, ci potrebbero far supporre che il Metastasio avesse maggior simpatia per Orazio poeta epico-lirico, che per Orazio satiro; il suo temperamento si sarà assuefatto meglio alla mossa arguta, bonaria, idillica dei componimenti lirici del suo autore, e lo avrà seguito con vantaggio nel suo *splendido colorire*. Di lui infatti traduceva la Satira III del libro II (*Hoc erat in votis*):

> Questo è quel ch'io bramavo: un poderetto
> Che un orto avesse, un po' di selva, un rio
> Che sorgesse perenne accanto al tetto;

dove l'anima idillica del traduttore poteva effondersi anch'essa, senza rinunzie.

Degli altri autori latini fu studioso e traduttore frammentario; di Giovenale ci ha lasciato tradotta un'intiera satira, la terza; lavori, tutti questi, che per lo più non sono altro che il frutto dell'umanistica educazione del poeta, non già prove di vere influenze artistiche che egli subisse in certi periodi, da parte dell'opera di cotesti autori. Amori della sua giovinezza, che egli non trascurò nella virilità e nella vecchiaia, per illudere il suo ozio poetico; e fra i classici, tornò volentieri anche ad Ovidio, caro a lui per la nota elegiaca erotica, e al quale era risalito, nella sua prima giovinezza, attraverso la lettura dei poemi del Marino.

***

Ma più significative sono le sue predilezioni o esclusioni dei classici italiani. Gian Vincenzo Gravina, fra gli altri suoi meriti, ebbe quello di aver vigorosamente affermato la grandezza di Dante: il Metastasio, da scolaro ubbidiente, si volse presto allo studio del divino poeta, ma la ferrea creazione dantesca non lo eccitava nelle sue tenere fantasticherie, nel suo soave smarrimento spirituale. Nomina egli Dante qua e là nelle sue lettere, ma l'epiteto onorevole di cui lo fregia, se pure è altissimo, ha il valore dei tanti aggettivi tradizionali che accompagnano il nome di un grande; formule ammirative, dove non si sa scorgere quanto sia dovuto all'imperante accademismo, quanto a vibrazione schietta di sentimento e a riflessione critica.

Del Petrarca, una volta in una sua lettera, avviene che si dichiari non fervido ammiratore, poichè vien cincischiando certa poesia ingegnosa del cantor di Laura: degli altri trecentisti e degli umanisti, non fa discorso che meriti di esser riferito.

L'Ariosto e il Tasso sono i due poeti che si contrastano il dominio sul melodrammaturgo, ma egli non esita molto a dichiarare la sua *parzialità* per l'elegiaco Torquato. Scriveva ad un suo amico a Napoli: « Se venisse al nostro buon padre Apollo il capriccio di far di me un gran poeta, e imponesse a tal fine di palesargli liberalmente, a quale dei due lodati poemi [quello dell'Ariosto e quello del Tasso] io bramerei somigliante, quello che si promettesse dettarmi, molto certamente esiterei nella scelta; ma la mia forse soverchia propensione all'ordine, all'esattezza, al sistema, sento che pure al fine m'inclinerebbero al Goffredo ».

Non è propriamente, diciamo noi, l'ordine, l'esattezza, il sistema, che lo seducono al *Goffredo*; è la tremula anima femminile del Tasso, che plora in Erminia e in Tancredi, ciò che lo rende entusiasta di quella poesia. Il Tasso aveva gettato nell'impalcatura eroica del suo poema il mondo della sua anima, e si era immortalato; il Metastasio aveva avuto anche lui le sue ambizioni epiche nella drammatica, ma, per sua fortuna, accanto a quel mondo posticcio aveva lasciato vivere il mondo reale conchiuso nella sua animula vaga e blandula, sforzando alle lagrime le genti di dieci nazioni. Tra il mondo sentimentale del Tasso e il mondo sentimentale del Metastasio c'è parentela; tutti e due furono poeti di un periodo di transizione, la loro musa fu la malinconia. La malinconia dell'uno è gemebonda, un po' folle, perchè ha risonanza in un'anima più profonda e torturata dagli uomini; la malinconia dell'altro s'illude in un patetico motivo musicale, vi dimentica se stessa, dissolvendovisi dolcemente.

Torquato Tasso non poteva non essere il poeta per antonomasia del Metastasio; e il Bertòla ci assicura che questi non udì mai leggere il Tasso senza sentirsi trascinato alla commozione e all'entusiasmo.

Insieme col Tasso, colpì la fantasia del Metastasio Giambattista Marino: il nostro autore aveva volto le spalle, senz'altro, ai lirici cinquecentisti, che egli giudicava vuoti e parolai, e aveva letto febbrilmente i libri del poeta seicentista, in cui la musica soverchiava già la parola. E non la coloristica rappresentazione sensuale lo faceva frugare tra le strofe dell'*Adone*, non la equivoca gioia del senso che si levava da quella poesia inebbriava e accendeva il suo estro di poeta adolescente; era piuttosto l'accordo di quelle sillabe di persuasiva eloquenza, la civetteria musicale delle parole, che gli lasciava l'anima affacendata di immagini canore, le quali un giorno sarebbero state canzonette ed arie. Poeta eminentemente musicale, il Metastasio non poteva non accostarsi con simpatia ad un virtuoso artefice che la parola, frustata nel suo contenuto spirituale, aveva fatto vivere e valere nel suo pregio fonico.

Vero è che più tardi, nell'età matura, doveva condannare il fenomeno letterario del seicentismo, ma il poeta della sua giovinezza non abbandonò mai, chè a lui ricorreva per ispirarsi, come dice il Bertòla, prima di mettersi a comporre. E poi quella condanna del seicentismo fu ispirata un po' dal bisogno di scagionarsi dall'accusa stessa di seicentismo che qualche volta gli era stata rivolta, e un po' da quella facile superiorità che induce sempre a pronunziare, di rito, parole accademicamente accigliate su un fenomeno letterario sorpassato e calato giù nella tomba. Il siero illusoriamente sanatore di Arcadia scorreva nelle vene di tutti i frequentatori di Parnaso, quando il Metastasio scriveva al conte Algarotti, con lettera del 10 agosto 1741, queste parole: « È verissimo, che s'incominciò... fra noi a perder la misura e la proporzione delle figure, e applicati unicamente a far cornici ci dimenticammo, di far quadri; ma questa pianta straniera non allignò in

guisa nel buon terren d'Italia che non vi fosse, anche nel tempo ch'essa fioriva, chi procurasse di estirparla ». Ma è poi proprio vero, si domandava il poeta principe d'Arcadia, che a lui toccasse « la parte... del morbo epidemico della nostra nazione contaminata dalla scabbia dei concetti »? Egli risponde: « Il falso rende reprensibili i concetti, e io non mi son mai proposto che il vero ».

Questo pensava il Metastasio della sua arte e del seicentismo, ma poi, del resto, rimaneva indifferente ai fenomeni letterari che si svolgevano attorno a lui, e non lo colpiva l'originalità dell'arte, per esempio, di un Parini o di un Goldoni. L'olimpico poeta di Vienna era un arcade nelle sue ammirazioni e nei suoi apprezzamenti; lodava iperbolicamente verseggiatori mediocri, ma di molto grido, e del Goldoni in una lettera allo stesso non sapeva dire altro se non *che ingegnose e festive erano le sue commedie*. Il Goldoni gli voleva dedicare qualcuna delle sue *leggiadre* commedie; il poeta di Vienna se ne schermiva. Quanto egli comprendeva della finezza di quell'arte realista, egli che si era rifugiato in un mondo favoloso, dove risolveva il contrasto fra l'ideale e il reale, senza affrontarlo, componendo con dolci fantasie la pungente dissonanza della vita quotidiana?

IL METASTASIO GALANTE

La formazione letteraria e la vita mondana del Metastasio possono essere il simbolo pratico della sua spiritualità; ma veramente vita esterna ed interna, attività artistica ed attività pratica potrebbe apparire che nel Metastasio non fossero completamente fuse, tale che l'una spieghi l'altra e in un modo o in un altro profondamente si influiscano a vicenda; la sua biografia, in quanto esposizione minuta di piccoli particolari, potrebbe reputarsi, e non a torto, oziosa o almeno d'interesse puramente erudito. La vita esterna, per esempio, di un Foscolo, di un Mazzini, è la loro stessa vita interna; l'azione in loro equivale il pensiero; necessaria quindi una descrizione particolare dei vari fatti della loro vita, quei fatti che divennero atti interiori negli animi dei protagonisti, e ne orientarono diversamente lo spirito, ora con violente, ora con lente rivoluzioni. Ma nel Metastasio, se crisi avvennero, furono crisi pacate e gioiose, crisi inconscie, dovute piuttosto al naturale svilupparsi delle forze della vita, che all'impulso degli avvenimenti.

Il Metastasio è il tipo tradizionale del letterato italiano, l'uomo dalle due anime: l'anima letteraria, decorosa, brillante, inclita, operosa, divisa dall'anima, direi, di tutti i giorni, povera, mediocre, soddisfatta, senza luce di grandi passioni ed ideali. Ma è appunto in questi temperamenti di letterati, moralmente docili perchè deboli, che la vita del secolo stampa la sua orma con maggiore facilità; il Metastasio, uomo morbidamente

cedevole, si illumina della luce varia degli ambienti, e ora lo vediamo confondersi alla vita grigia di casa Gravina, ora irradiarsi degli splendori di gloria e di arte del salotto della Romanina, e ora rischiararsi, nella sua faccia soddisfatta di illustre servitore, alla luce dei sontuosi candelieri della Corte di Vienna.

Se nel Metastasio, l'uomo è inferiore alla fama del letterato, pure l'opera letteraria di lui trova il commento psicologico migliore, per le sue deficienze e adattamenti e superficialità, nella vita pratica del cortigiano, del cicisbeo, dell'arcade. Il cicisbeismo, il cortigianismo, l'arcadismo letterario, le tre note spirituali del secolo, sono anche le note spirituali del suo inclito poeta. La sua educazione letteraria, la sua vita mondana, le sue consuetudini di cortigiano, costituiscono tutta la premessa biografico-spirituale dell'artista, e, prima di avviarci a intendere l'opera, conosciamo intanto l'*animus* dell'uomo attraverso le sue vicende esteriori nella vita del secolo.

* * *

Parecchie cause indussero il giovine Metastasio ad abbandonare Roma per recarsi in una sede più agiata; quali esse fossero, i biografi opinano diversamente. Del motivo della sciupata eredità sappiamo adesso qual conto misurato dobbiamo fare; inclineremmo, sì, a credere che necessità pratiche abbiano potuto spingere il Metastasio a stabilire la sua dimora a Napoli, poichè il giovine, tra i suoi sogni di poeta, avrà anche pensato presto ad un'occupazione onorevole e discretamente rimunerativa, lungi dalla città nativa, dove forse i nemici del defunto Gravina e le troppe distrazioni accademiche e non accademiche gli avrebbero potuto essere di qualche danno; inclineremmo anche alla

supposizione dell'Anonimo della *Vita* edita dal Puccinelli, che parla di un *genietto amoroso*, che avrebbe immalinconito l'anima del sentimentale Metastasio, e per il quale sarebbe stato costretto ad una penosa rinunzia. Ma quello che noi possiamo affermare con certezza, si è questo, che il Metastasio nel 1720 prima di venire a Napoli, aveva tentato, ma senza frutto, di ottenere una cattedra dell'Università di Torino, che allora si riformava sotto gli auspicî del conte siciliano Francesco D'Aguirre; e che del 26 febbraio 1719 si conservano dei capitoli matrimoniali, tra il giovane poeta e una Rosalia Gasparini. Nozze fallite dunque e necessità di un impiego, ecco le due principali ragioni che noi sappiamo additare della partenza improvvisa da Roma.

La Rosalia, fanciulla diciannovenne vagheggiata dal nostro giovine Metastasio, era figlia di Francesco Gasparini [1], uno dei migliori contrappuntisti del tempo, nato a Camaiore nell'anno 1661. Il Gasparini aveva insegnato musica a Venezia, e contava tra i suoi scolari illustri Faustina Bordoni e Benedetto Marcello; poi era passato a Roma, maestro nella Basilica Lateranense, e in questa città sarebbe morto nel 1727. Nel 1717, sappiamo dalle indagini che il Celani eseguì sullo *Stato delle Anime*, il Gasparini abitava con la sua famiglia in S. Lorenzo in Lucina, aveva per moglie Maria Rosa Borrini, e una figlia di 17 anni, la Rosalia; nel periodo trascorso tra il 1718 e il 1719, egli avrebbe conosciuto il Metastasio; che ne sia seguita presto una cordiale amicizia possiamo argomentare da un sonetto che il giovine Poeta scrisse nel '19 in suo onore: « Gli armo-

(1) Per più copiose notizie sulla famiglia Gasparini, cfr. CELANI, *Op. cit.*, pp. 243-252; SALZA, *Op. cit.*, p. 205; DE GUBERNATIS, *Op. cit.*, pp. 133-136.

nici principii onde le liete, ecc. ». Cordiale amicizia dunque, rammorbidita dalla soave presenza di una fanciulla; il Metastasio si vendicava della vita severa di casa Gravina, con le frequenti visite alla famiglia dell'amata; il Gasparini avrà nicchiato scherzosamente compiacente, e volentieri avrà sognato di fare del Metastasio, di questa gloria nascente, e nel quale scorgeva un valente e geniale suo librettista, il proprio genero. Ma le cose non andarono così nella realtà come nei propositi; la Rosalia pare che fosse già preoccupata nel suo prezioso cuore; vero è che nel 25 febbraio 1719 furono stipulati dei capitoli matrimoniali tra i due giovani, ma è vero anche che prima dell'anno 1719, la Rosalia era sposata al suo Tirsi, Carlo Gilioni. Il Metastasio avrà avuto, per qualche mese, i suoi triboli di fidanzato licenziato; e, dopo non molto tempo, si sarà deciso ad esulare. « Tutto per altro generosamente superò, e senza palesare a veruno la presa risoluzione, a riserva dei suoi di Casa, partì da Roma non senza lagrime, e portossi in Napoli ». Così racconta con ingenua solennità l'Anonimo biografo; così fu scritto, aggiungiamo noi, il primo atto della sua melodrammatica vita.

*
* *

Quando il Metastasio fu a Napoli, scrisse da quella città una lettera ad un suo amico di Roma, ricordando la sua città natia, con accenti accorati e un po' amari: « L'eccessivo mio trasporto non mi permise di studiare il gran libro del mondo, per apprender la debita cognizione de' cuori umani e togliermi da quelle spinose vie che mi hanno reso impraticabile il cammino per rimaner contento nella mia cara patria. Con sommo danno, ho dovuto imparare, e sono rimasto più mesi oppresso da

tal dolore et incerto nella risoluzione, che al fine ho dovuto abbracciare, per riformare il sistema della mia condotta in cielo che non conosceva. Buon per me, che la riflessione, sebben dolorosissima del tempo così malamente perduto, me ne abbia additato il cammino necessario! In quella perplessità chiamai mille volte Roma ingrata e mille volte condannai la mia condiscendenza ». Parole queste, assai oscure e reticenti, che qualche biografo ha interpetrato a modo suo, congetturando che causa di questi malanni fosse « l'attaccamento così ardente alla Poesia » (1). L'ingegno baldo e indulgente avrà attirato sul giovine poeta malumori e stizze di accademici? o piuttosto fatuità giovanile lo avrà allontanato da quelle che furono « insinuazioni salutari » del suo maestro, rivolgendolo a diletti effimeri e pericolosi? E non possiamo sentire in queste sue parole un velato ricordo del suo amore per la Gasparini, come se pungesse l'animo del poeta il ricordo della sua facilità a cedere alle lusinghe del mondo, lusinghe suggerite da ambigui motivi e che, lacerate una volta le illusioni, si rivelarono poi nella loro prosaica nudità? Forse la famiglia Gasparini sedusse il giovine avvenente e promettente, e poi, esaurita ogni possibilità di vantaggio, ne avrà irriso i desideri d'amore?

Questo, o forse anche altro, sarà stata la causa delle discrete angosce del ventiduenne poeta; ma il suo temperamento armonioso lo preservava da smarrimenti sentimentali. Andò a Napoli, armato delle buone piccole intenzioni del giovanotto assennato che vuol provvedere al suo benessere professionale e volle fruire bravamente dei suoi studi giuridici, facendo l'avvocato. Ma egli era nato con l'istinto di abate da salotto e di poeta di corte. Favorito quindi dalle generose offerte di persone

(1) Cfr. ALUIGI, *Storia dell'Abate P. M.*, Assisi, Sgariglia, 1784, p. 28.

amiche, smise presto di navigare in quello che egli poi doveva chiamare il procelloso mare del foro partenopeo: il sorriso di una donna e la benevola protezione delle dame napoletane costellarono radiosamente la sua *vita nuova*.

Per il frattempo *si acconciò*, come dicono i suoi biografi, con l'avvocato Giovannantonio Castagnola, che ci vien descritto con retorici colori come un odiatore epico delle Muse, tale che avrebbe imposto al giovine poeta di non scrivere più un verso. Burbero e prosaico, ce lo tratteggiò la Vernon Lee. E che tale possa essere stato, tutti possiamo convenire senza alcun danno; ma si esagera per gusto convenzionale di enfasi, e per amore delle linee rigide ed estreme, quando addirittura lo si vuol fare un ossesso di intolleranza. Si pensi come in casa sua si adunasse quell'Accademia letteraria, presieduta dall'altro avvocato Giannantonio Sergio, che fu ispiratrice dell'opuscolo burlesco del Galiani: « *Componimenti vari per la morte di Domenico Jannaccone carnefice della G. C. della Vicaria* » (1). Si aggiunga poi, che, se pure promessa solenne fu data dal Metastasio, fu anche solennemente smentita; poichè già nel 1720 egli componeva l'epitalamio per le nozze di D. Antonio Pignatelli Principe di Belmonte con D. Anna Francesca Pinelli di Sangro, e, per la stessa occasione, l'*Endimione*, serenata che dedicò con lettera del 30 maggio 1721 a D. Marianna Pignatelli, contessa d'Althann.

Questa pretesa feroce sorveglianza dell'avvocato Castagnola sul giovane avvocato, è stata anche base di

---

(1) Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, p. 286, e FERDINANDO NUNZIANTE, *Nuova Ant.*, 15 agosto 1895, p. 720; e ora un recente studio, in verità di erudizione raccogliticcia, di EDVIGE GABRICI, *Metastasio a Napoli*, Albrighi e Segati, 1919, pp. 18-19.

un'altra favola: che, cioè, sia stato un prodotto anonimo il libretto *Gli Orti Esperidi*, il quale ebbe un successo rumoroso alla prima recita, e che a quest'affare dell'anonimo si ricolleghi la relazione stretta con la Romanina. Ma il libretto *Gli Orti Esperidi* è preceduto da una lettera di dedica del 28 agosto 1721 a Donna Maria Spinola Principessa Borghese vice-regina di Napoli, con tanto di firma: *Umiliss. Devotiss. etc. Obblig. servitore Pietro Metastasio.* E di questa svista erudita si era accorto già qualche biografo settecentista, il Cristini per l'appunto.

Dunque si stemperino un po' le tinte quando si parla di quell'egregio avvocato Castagnola, il quale, in fondo, sarà stato un buon diavolo che dal suo giovane di studio non avrà probabilmente chiesto altro, che una maggiore diligenza negli affari professionali. Comunque sia, la vita forense napoletana rimase, nel suo fondo, estranea allo spirito del Metastasio; la ricorda egli negli anni della sua vecchiezza, e non certo con idillica nostalgia [1]. Se essa lo interessò per una parte, fu per la conoscenza che vi acquistò di uomini illustri dell'ambiente napoletano: tra i più eminenti giureconsulti vi fiorivano allora Francesco Ventura, Agnello Cappellari, Carlo Carmignani, magistrati; Cesare Buonvicino, fiscale criminale, Ludovico Paterno, avvocato fiscale del regio patrimonio, Nicola Capasso, professore all'Università, ed i reputatissimi avvocati Gaetano Argento (maestro del Giannone), Nicola d'Afflitto, Vincenzo d'Ippolito, Giovanni Musto, Pietro Giannone, ecc. Di quest'ultimo, conservò ricordo il Metastasio come di infelice plagiario, come si rileva da una lettera scritta al Mattei nel 1775, e questo stesso ci attesta lo

(1) Lett. cit. al principe di Belmonte, e poi in una lettera al Mattei del 9 novembre 1772, e in un'altra allo stesso del 1775.

stesso Mattei, quando ci dice che il Metastasio mostrò « di aver molta stima dell'opera [del Giannone, perchè copiata], ma non dell'autore [perchè plagiario] »(1). Ecco un brano della lettera metastasiana: « La vieta farina, alla quale egli [il Giannone] ha prestato il nome, non era del suo, ma di antichissimi mulini: e non da lui raccolta, ed impastata, ma dai Gaetani Argenti, dai Vincenzi d'Ippolito, e dell'ardente *falange anti-vaticana, fra i clamori della quale io mi sono trovato in Napoli nella prima mia adolescenza* »(2).

Abbiamo sottolineata l'ultima frase: per il giovine ed ora vecchio Metastasio, le polemiche politico-religiose che si svolsero a Napoli negli anni del suo soggiorno in quella città, e anche prima e dopo, sono *clamori*; rifuggiva il suo animo sin d'allora dalle aspre polemiche ideologiche, e, senza condannarle, ne rimaneva indisturbato spettatore.

Fu familiare allora anche di Giambattista Vico, che aveva già conosciuto alcuni anni prima, nella sua prima gita a Napoli; e del grande filosofo napoletano scriveva a Francesco d'Aguirre, in una lettera del 16 dicembre 1721, parole impresse del segno dei tempi: « È uscito alle stampe il secondo libro del signor Giambattista Vico, *De Constantia Jurisprudentis*, opera d'una pura lingua latina, di somma erudizione e d'un acume metafisico; *comunemente però è ripreso per oscuretto*. La sua impresa è di ridurre tutte le scienze e le nozioni dottrinali, non meno che i commerci e le leggi, ad un solo principio »(3).

---

(1) MATTEI, *Op. cit.*, p. 33.
(2) Lett. cit. al Mattei.
(3) Cfr. *Epist. Card.*, p. 24.

***

Scarsa d'impressioni e forse solo un poco acerba nel suo duro ufficio, fu la vita avvocatesca del Metastasio a Napoli. La litigiosità e la venalità dei legulei l'offendeva, le lungaggini giudiziarie lo infastidivano, l'aridità degli studi giuridici lo disseccava. Gli fu assai facile straniarsi da quel mondo e, poi che ne fu lontano, parve abolirne, nella memoria del suo spirito, qualsiasi impronta. Intanto, i suoi versi fortunati lo rendevano accetto nei ritrovi signorili di Napoli; le signore, che sono sempre le prime a distribuire la fama ai poeti giovani e belli, lo sedussero con le loro grazie, e lo educarono ai facili misteri del mondo galante, di cui doveva diventare il poeta più genuino. E si potrebbe notare scherzosamente, che, come altri giovani poeti riparano le loro prime produzioni poetiche sotto l'ala protettrice di qualche illustre uomo obbedendo ad una sentimentale inclinazione verso la gloria coronata, così il Metastasio, seguendo il suo istinto di abatino settecentesco, dedica le sue poesie ad illustri dame perchè parlino di lui con blanda voce di protezione nei salotti, nei teatri, in tutti gli eleganti ritrovi. È una istintiva dedizione la sua, un inconsapevole inchinarsi a quel mondo, che doveva essere il suo mondo.

Il primo volume di poesie del 1717, sappiamo, fu dedicato all'eccellentissima signora D. Aurelia d'Este Gambacorta, de' principi d'Este, duchessa di Limatola ecc., con una lettera zeppa di pompose laudi (1716); a Donna Marianna Pignatelli contessa d'Althann fu dedicato l'*Endimione*, e nella dedica epistolare, con sapiente complimentosità, è detto dell'egregia dama che « in più leggiadro e proporzionato corpo più bell'anima e più sublime spirto non albergò giammai »; a D. Maria Spinola

Borghese vice-regina di Napoli sono dedicati *Gli Orti Esperidi* (1721), e, per saltare a tempi posteriori, il *Catone in Utica* (1728) fu umilmente prosternato ai piedi della serenissima Violante di Baviera Gran Principessa di Toscana, e la *Semiramide riconosciuta* (1729) fu sommessa alle blandizie protettrici delle Dame tutte di Roma! [1].

Il genio non falliva; il figlio genuino del secolo guidava e si lasciava guidare dal suo secolo. Presto il Metastasio diventa il poeta ufficiale del gran mondo napoletano, e nozze e nascite illustri chiamarono tributo di lodi rimate dal giovine poeta. Dopo *Gli Orti Esperidi*, nel 1722, per il 28 agosto, nascita dell'Imperatrice, il Metastasio componeva l'*Angelica*, con musica del Porpora; nello stesso anno veniva prodotta la *Galatea*, e recitata in casa del duca di Monteleone; nello stesso giro di tempo, venivano composti gli epitalami per le nozze di Giambattista Filomarino con D. Maria Vittoria Corniolo dei Marchesi di S. Erasmo (1722), e per quelle di D. Francesco Gaetani dei Duchi di Laurenziano con D. Giovanna Sanseverino dei Principi di Bisignano (1723). Serenate ed epitalami che fruttarono all'avvenente poetino sorrisi di dame, munifici doni di principi, affettuosa e tenace protezione da parte di qualche cospicua signora: la Principessa di Belmonte e la Contessa d'Althann, prime fra tutte.

La principessa di Belmonte era quella D. Anna Francesca Pinelli dei Sangro, che nel 1720 era passata a nozze, sotto i buoni auspici dell'epitalamio del Metastasio *Altri di Cadmo e dell'offeso Atride*, col principe

---

(1) Cfr. *Episl. Card.*, p. 436. La dedica alle Dame è fatta, veramente, in nome degli impresari teatrali; ma del Metastasio è anche un sonetto di dedica alle Dame di Venezia, per la prima rappresentazione che in quella città si fece della *Didone*. Il sonetto comincia: *D'Italia onor, non che del suol natio*. [Op. di P. M., Zatta, Venezia, t. X, p. 391].

di Belmonte D. Antonio Pignatelli; sorella a quest'ultimo e cognata alla prima era la contessa d'Althann, vedova trentenne, sin dal 1722, di Michele Giovanni III, conte di Althann. I due cognati petti si riscaldarono di pari ardore per l'avvenenza e la virtù artistica del giovine poeta; l'una lo *produsse ancor giovinetto* come dice il Mattei, l'altra lo consolò nella pigra solitudine di Vienna; alla prima, non potendo altro, il Nostro spedì numerose e lunghe lettere riboccanti di venerazione e di affettuosa galanteria, dal dolce esilio viennese; alla seconda dispensò sorrisi e baci e lacrime segrete, nelle idilliche villeggiature in Moravia.

« La sua chiamata a Vienna... più che ad altro debbesi alla cooperazione della principessa di Belmonte ». scrive il Mattei [1], e il Metastasio da lei faceva dipendere la sua fortuna, quando dichiarava briosamente al Farinello, con lettera del 28 gennaio 1750, di trovarsi in condizioni superbe e contente « perchè una delle più grandi, delle più illuminate e delle più adorabili principesse della terra » aveva deciso a favor suo, fra tutti i poeti del secolo.

Il melodrammatico poeta, dalle nobildonne di Napoli, passava alla devozione per le dame di Roma; da Roma poi, partito per Vienna, nella corte imperiale sfrusciava, soddisfatto e raggiante, fra le sibilanti sete delle arciduchesse e principesse d'Austria. La sua vita tramò di sorrisi e d'inchini, penetrando la sua anima di una idillica e compunta aspirazione all'eterno femminino. A Vienna faceva il maestro, il direttore di sala, il correttore di versi che illustri dame d'Italia o della Corte gli inviavano, e per tutte aveva una parola dolce di lode. Brillò il fantasma femminile nelle ore di ozio poetico, e ad amori galanti ed eroici egli indulse nella

---

(1) *Mem. cit.*, p. 5.

sua opera, come per un ideale omaggio dovuto alla donna. I critici pudibondi del settecento lamentavano l'abuso degli amori nell'opera metastasiana, e ne davano la colpa alle ispiratrici; l'Arteaga, con dissimulato accento di disapprovazione, notava che l'opera del poeta cesareo interessò non solo i letterati, « ma quel sesso altresì, da cui sovente dipende l'applauso come tante volte il destino degli uomini »; e un critico della silloge nizzarda commentava: « Si direbbe, che egli [Metastasio], si prendesse maggior cura di piacere alle donne ed a' giovani innamorati con porgere loro un formulario copiosissimo di tenere espressioni, che non d'ottenere l'approvazione degli uomini di buon gusto, e dei letterati più severi, i quali lo incolperanno sempre con ragione d'aver effemminato il teatro italiano » [1]. E una donna, fra le altre, fu la musa ispiratrice assidua del poeta, la Romanina.

Romanzesca figura cotesta attrice o tale l'hanno fatta apparire i biografi e studiosi vari del Metastasio, i quali si son compiaciuti di rappresentare con colori novellistici tutto quello che si riferisce alla vita intima del Poeta. Ella fu una dolce e appassionata anima di donna, un po' enfatica forse, come voleva la sua stessa educazione teatrale, amante dei bei gesti e con un gusto quasi coreografico delle belle parole d'amore; ma, comunque essa si fosse, certo è questo che essa ispirò brillantemente la vita e l'attività del nostro poeta, per un periodo di almeno dieci anni.

Romanzesco è stato immaginato il loro incontro; tutti conoscono la bella favola o la favolosa storia (se qualcuno ama non essere ancora troppo scettico su questo

---

(1) *Osservazioni di varî letterati sopra i drammi dell'Abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tip., 1785, nelle *Opere di P. Metastasio.*, t. XIV, p. 279.

particolare) della commissione segreta data dal Principe Borghese di Sulmona all'abatino Metastasio, perchè componesse la serenata degli *Orti Esperidi*; del successo avuto da quell'operetta; della voglia che invase dami e dame di conoscerne l'autore ignoto; della irresistibile curiosità della Romanina, delle sue indagini di donna abile e acuta, e della felice scoperta. Abbiamo detto avanti, come *Gli Orti Esperidi* uscissero con tanto di dedica a Donna Maria Spinola Borghese, fregiata la dedica del nome chiaro e tondo di Pietro Metastasio, e per noi quindi si dissolve questa trama di racconti, che facilmente lavorarono le menti melodrammaticamente fervide dei contemporanei. Comunque sia avvenuto l'incontro, noi pensiamo che l'amicizia tra la Romanina e il Metastasio non sia nata d'un colpo; si saranno conosciuti forse un po' prima della rappresentazione de *Gli Orti Esperidi*, e incliniamo a quanto dice il Cristini, il più cauto e accreditato biografo metastasiano: « Colei [la Romanina] cantò da prima attrice in quei quattro drammatici componimenti [*Endimione*, *Gli Orti Esperidi*, *Galatea*, l'*Angelica*] rappresentando or Diana, or Venere, or Galatea, ed or Angelica: *onde se non avanti, almen dall'* Endimione *avrà principiato la loro conoscenza* » (1).

La Romanina in quel tempo era un po' matura d'anni, « giacchè nel 1713 e nel 1712 era salita da prima attrice sul teatro di S. Agostino in Genova »; ma, aggiunge ingenuamente il Cristini, « tuttavia i suoi pregi le diedero diritto agli affetti di Metastasio, e valsero a cattivare la benevolenza di esso, e indurlo a convivere secolei *con soddisfazione del marito* » (2). Una donna sen-

---

(1) CRISTINI, *Op. cit.*, p. 62.

(2) Ivi, *loc. cit.* *Lo Stato delle Anime* del 1782 ci dice che la Romanina aveva 42 anni; ne avrà avuti 35, nel periodo in cui prima strinse amicizia col Metastasio.

timentale, un marito pacioso e soddisfatto, un giovane innocentemente smanioso di galanteria e di affetti idillici; ecco i tre protagonisti (dei quali il secondo un po' semplicemente decorativo) del decennale romanzetto, tessuto a Napoli, a Venezia e a Roma.

Romanzo vero e proprio? Un po' di smania sentimentale e di arguta tendenza al particolare ombrato di mistero, ha traviato qualche vecchio e moderno biografo del Metastasio per il facile sentiero del romanzesco; ma, se romanzo ha da essere narrato, deve essere narrato alla rovescia. Cioè, si deve piegare il particolare passionale in modo che traspaia la sfiducia di chi scrive nel suo significato ideale. Solo un'interpetrazione scettica può presentarci nella loro vera luce questi protagonisti, anime figlie genuine del secolo dei cicisbei, con una concezione dilettantesca, pur nel suo fondo di sincerità, dell'amore; un romanzo passionale, protagonista il Metastasio, non va; diventa nell'atto stesso che è narrato, un modesto episodio della cronaca di tutti i giorni, intessuto dei soliti melodrammatici luoghi comuni.

Ma questo a noi importa sopratutto, che l'amicizia con la Romanina, orientò genialmente l'attività del Poeta: nel suo salotto, il Metastasio conobbe l'Hasse, il Leo, il Vinci, il Palma, lo Scarlatti, il Porpora, il Pergolesi, il Farinello, e quel contatto con musici e cantanti rivelò Metastasio a se stesso.

E la *Didone abbandonata* fu l'esplosione dell'ingegno rivelato a se stesso: essa sembra frutto della collaborazione ideale di tutta quella compagnia eletta; anzi qualche biografo ci assicura che la famosa scena della gelosia fosse ispirata dalla Romanina, la quale quella parte poi completò con mirabile mimica teatrale. La *Didone abbandonata* fu rappresentata nel carnevale del 1724 nel teatro di S. Bartolomeo, con musica del Sarro, con la Bulga-

relli che faceva da Didone, col Nicolino che faceva da Enea: la musica del Sarro era mediocre, ma i versi parvero stupendi. Non mancava la protezione di un alto personaggio, poichè il dramma era stato dedicato al Cardinale Michele Federico d'Althann vicerè di Napoli; l'editore era stato Francesco Ricciardi, e il libretto, per tenere sospesa l'attenzione del pubblico, era stato distribuito la sera della rappresentazione. Il successo fu grande: fu ripetuta nella quaresima seguente, *con applausi meravigliosi*; lo stesso anno, 1725, fu recitata a Venezia con la musica del Sarro, e a Roma con quella dello Scarlatti. Ed ancora una volta, nel 1749, veniva rappresentata a Vienna con musica del Jommelli.

Nel settembre del 1725 poi il Metastasio se ne tornò a Roma, e pare che con lui fosse anche la Bulgarelli; la quale tornò in Napoli nel novembre dell'anno appresso insieme coll'indivisibile amico. Fu allora, nel carnevale del 1726, recitato il secondo dramma, il *Siroe*, musicato dal Vinci, rappresentato a Venezia sul maggior teatro, di S. Giovanni Grisostomo, con la Romanina che sosteneva la parte di Emira. In una lettera da Vienna, del 23 febbraio 1732, il Metastasio ricordava alla « sua Marianna » di aver veduto insieme a Napoli la prova del *Cicisbeo sconsolato* del Fagiuoli, in casa dell'abate Belvedere, procuratore dei beni metastasiani a Napoli; la recita del *Cicisbeo sconsolato*, secondo i dati offertici dal Croce, è del 1727; quello è dunque l'ultimo anno di soggiorno a Napoli. Dopo allora nè la Romanina nè il Metastasio rividero più Napoli.

A Roma, gli sorrise benigna la gloria: il *Catone in Utica*, rappresentato al teatro delle Dame (1727), la *Semiramide* (1728-29), musicata dal Vinci, l'*Ezio* (1729-30), in cui rappresentò la parte di Fulvia la famosa Francesca Cuzzoni-Sandoni, rivale illustre di Faustina Bordoni, l'*Artaserse* (1730) assicurarono al poeta una solida

fama. Di lì a poco egli veniva sollecitato a partire per Vienna; e pare che la Romanina lo abbia seguito, quando egli partì nel marzo del 1730; poichè troviamo la cantante a Venezia nel luglio, fin'oltre l'agosto di quello stesso anno. Avrà voluto seguirlo sino a Venna, ma fu costretta a prolungare il suo soggiorno in Venezia, e a Vienna andò il solo marito; pare che anche quest'ultimo fosse crucciato, per la sua parte, da geloso rammarico per la partenza del diletto giovine, come si potrebbe congetturare da alcune parole misteriose che la Romanina scriveva all'Abate Riva, in una lettera del 12 agosto 1730: « La prego ancora di aver cura di mio marito e consigliarlo a non disgustare il signor Metastasio, con qualche sua strana risoluzione; ma lo faccia con la sua buona grazia, che non paia mia premura ».

Una leggenda melodrammatica del secolo (è il Lessing che la riferisce) volle poi che la Romanina, accorata per l'abbandono, si ferisse a morte con un temperino; così era conchiuso bene, e non in forma troppo cruenta, il romanzo per le patetiche anime del settecento. Ma l'epilogo vero si ha solo quattro anni dopo; una fitta corrispondenza epistolare, se non egualmente sollecita ed appassionata da ambo le parti, illude in una vita comune i due amici, e nel 1734 la buona Marianna placava il suo amore desolato colla morte.

Poichè arse ancora più, nella lontananza, la passione della Bulgarelli. Echi della sua anima afflitta, gelosa, querula, abbiamo indirettamente nelle lettere con le quali il Metastasio ricambiava le sue; le lettere dell'attrice romana non ci furono conservate, e distrutte dal fuoco furono parecchie lettere inviatele dal Metastasio. Dalle superstiti, possiamo giudicare della loro fredda compostezza; fievole in esse pulsa la voce dell'amore; lo scrivente si distrae, raccontando, filosofando, informando. « Io non so perchè, quando scriva a voi — così dice

in una lettera del 6 dicembre 1732 — mi vien subito in mente di filosofare, ed il bello è che non ho paura di noiarvi ». Per riempire il vuoto sentimentale, il Poeta di Vienna non trova di meglio che scavizzolare in discorsi di filosofia spicciola; che cosa poteva importare alla desolata Marianna un discorsetto sull'attività pratica e sull'attività teoretica? Eppure, in una lettera del 4 luglio 1732, da bravo baccelliere, sviluppa per qualche paginetta il solito luogo comune che gli uomini contemplativi per lo più sono inetti nella pratica, e che gli uomini pratici non debbono essere necessariamente uomini teoretici. Interessante.

La Marianna leggeva, e forse anche con quelle chiacchiere del suo amato Metastasio illudeva qualche ora della sua vita. E quando non c'era filosofia, c'eran discorsi di economia domestica; e con i conti di casa si accompagnavano didascalie sulle opere nuove che il Poeta veniva scrivendo, e qualche volta, come in una certa lettera estrosa del 27 gennaio 1731, balzava, tra un periodo convenzionale e l'altro, una simpatica rievocazione della vita di Roma. La Romanina, col fiuto sagace di donna amante, leggeva e sospirava; non le poteva sfuggire una certa freddezza verbosa del suo amatissimo Pietro, e fantasticava e si consumava nella sua grigia solitudine di donna presso che cinquantenne, e timidamente sollecitava e femminilmente garriva. E Metastasio sodo. « Voi mi fate più onore di quello che io merito — così in una lettera del 23 giugno 1731 — ritrovando artifizio nelle mie lettere ». E in una lettera del 19 gennaio 1732, scriveva ancora: « Voi mi rimproverate della brevità, che usate voi medesima nelle lettere. Non so con qual convenienza. O siamo rei tutti e due, o non lo è nessuno. Basta; io non ardisco pretendere che passi un mese in cui vada esente da qualche rimprovero. Lo prendo per un male

necessario, come il ritorno della febbre a quelli che patiscono la quartana ». La Marianna poi si rabboniva, le sue lacrime stesse la raddolcivano, e diventava sommessa, devota, discreta. « Adesso riconosco nelle vostre lettere la mia Marianna; — si legge in una lettera del 7 luglio 1731; — e la vostra saviezza mi fa compiacere del presente e dà un'altra faccia anche al passato ». Qual presente? qual passato? Presente misero di desolazione per la povera donna, presente di fulgida gloria per il giovine poeta; passato intessuto da una teatrale favola d'amore, dove è spensierato e un po' convenzionale nella tenerezza l'accento dell'uomo, enfaticamente accorato e pieno di presentimento melanconico quello della donna. La Romanina, riempie tutta di sè quest'episodio della vita del Metastasio; pare che l'uomo ne sia partecipe sino ad un certo punto, quasi con la sufficiente freddezza di uno spettatore. Le *dramatis personae* di questo preteso romanzo si riducono ad una sola. Noi ascoltiamo la voce di quest'una, e ne immaginiamo anche la mimica, che piaceva tanto ai settecentisti e che non può piacere più a noi. Questa enfasi di gesti *a solo*, questo monologo passionale, segna del crisma spirituale dei tempi la fisonomia della Romanina; la quale, nell'atto stesso che è riconosciuta sincera nella sua passione, ci richiama alla mente, per contrasto alle tinte drammatiche in ogni tempo date al suo amore, non so quale antico ritratto femminile, che da una parete di salone settecentesco si rifletta in uno specchio non ben terso, dove appaia sformato in una velatura tra il malinconico e il grottesco.

*
* *

Il 26 febbraio 1734 Marianna Benti-Bulgarelli moriva « in domo suae abitationis in via Cursus, munita omnibus

debitis sacramentis »[1]; il testamento fu anche l'ultimo atto del suo amore. Con esso, costituito già sin dal 15 giugno 1732 e modificato il 24 febbraio 1734, la Romanina istituiva erede universale Pietro Metastasio, e « lasciava al carissimo consorte un ufficio vacabile detto cavalierato di S. Pietro », con la clausola della donazione di millecinquecento scudi. Riguardo all'eredità del Metastasio, essa così giustificava quest'atto della sua volontà: « Questo faccio non solo per mostrarmigli grata di avermi nelle mie disgrazie e lunga infermità consigliata ed assistita, ma ancora perchè possa, con più comodo, applicare quegli studi ai quali ha atteso finora con tanta sua lode ».

Il Metastasio riceve la triste notizia a Vienna, e si affretta *al gran rifiuto*. Scrive una lettera al marito della defunta (13 marzo 1734), e, rinunziando all'eredità in favore di Domenico Bulgarelli, dice che con ciò vuol dare « una prova incontrastabile della disinteressata amicizia » che lo legò alla Marianna; vuole con ciò fare il suo dovere « e come uomo onorato e come cristiano », avendo riguardo di giustizia alla persona del marito, che tanto ha meritato dalla moglie col suo « amore, assistenza, e servitù esemplare ». A lui forse non basta aver avuto con quell'atto della defunta una « continua testimonianza della vera amicizia della generosa testatrice »?

E al fratello, che, in cuor suo e in coro col padre e colle sorelle, doveva disapprovare il gesto magno di Pietro, scrive (13 marzo 1734): « Io sono debitore al mondo di un gran disinganno, cioè, che la mia amicizia avesse per lei [Marianna] fondamenti di avarizia e di interessi ». Terminava quella lettera con parole di sentito dolore. « Solo la povera Marianna non tornerà

(1) Cfr. anche una lettera ad un amico di Roma (*Epist. Card.*, pp. 87-88).

più, *nè io spero di potermene consolare; e credo che il rimanente di mia vita sarà insipido e doloroso...* ».

Ma il giuoco del dolore è curioso. Sempre è maggior del vero l'idea d'una sventura, scriverà una volta il poeta. Ed egli non adorò davvero morbosamente la sua deserta malinconia; la sua grazia di uomo e di poeta chiamava sollecito e felice il sorriso di un'altra donna. Questa donna, già prima della scomparsa della Romanina, aveva mosso gli affetti del suo cuore: nella discreta penombra in cui la cerimoniosa corte di Vienna aveva lasciato il poeta imperiale, la contessa d'Althann, già dieci anni avanti auspicata in versi come protettrice ed amica, s'inchinava volentieri, nella sua docilità di donna matura, nei bagliori del suo tramonto, al roseo e luminoso giovane italiano. Era anch'essa una Marianna, meno gelosa forse dell'altra, munifica donatrice del suo affetto egualmente, con di più una certa sicurezza signorile, di donna che aveva saputo volgere le chiavi anche del massiccio cuore dell'Imperatore Carlo VI, uomo di proverbiale sostenutezza. « Per qualche tempo — dopo la morte della Romanina — scrive con ingenua fedeltà il Cristini — la forza del dolore... tenne [il Metastasio] lontano dalla Corte, e la Contessa d'Althann in tale occasione dimostrò pubblicamente la parzialità che aveva per lui, andando ogni sera in casa del medesimo a fargli compagnia dalle sette ore di Francia sino alle undici ». Oh ineffabile *parzialità* dell'incomparabile Marianna maggiore! Una contessa, un'alta dama di Corte, che saliva le scale dell'umile appartamento di casa Martinez! Il Metastasio ne sarà stato commosso, e la sua natura idillica e pigra gli avrà fatto presto gustare un sistema di amoroso vivere, senza urti, senza lagni, senza seccature ufficiali. Riferiscono i biografi settecentisti, che più tardi egli si risolse a sposare morganaticamente la Contessa, ma esitano pudicamente davanti

a questa diceria. Comunque, il sistema di amoroso vivere, anche senza la sanzione ufficiale, dovè rimanere immutato sino alla morte della Contessa: si vedevano ad ore fisse, chiacchieravano ad ore fisse, si baciavano ad ore fisse. Nell'autunno emigravano, dal disio chiamati, nelle campagne in Moravia, a Joslowitz o a Di Frain; da quelle gaie villeggiature, allietate da cacce, pranzi, giuochi, passeggiate sentimentali, il Metastasio scriveva pigre e frettolose lettere agli amici. « Questa medesima che presentemente vi scrivo, è un'usurpazione ch'io faccio di me alla comunità impiegata a divertirsi ». Così a Tommaso Filipponi, il 25 settembre 1748.

Ma l'incomparabile contessa d'Althann non era immortale; prima del marzo del 1755, lasciava per la seconda volta vedovo Pietro Metastasio; ne dava egli l'annunzio doloroso alla principessa Belmonte a Napoli, e riceveva lettere di condoglianza, qualcuna, fra le altre, dalla Contessa Orzoni Torres di Gorizia [1]. Alla principessa di Belmonte scriveva, in una lettera del 10 marzo, di sentire d'*esser rimasto in un deserto*; sebbene s'affrettasse a racconsolarsi con questo cortigianesco pensiero: « Il mio unico sollievo è la certezza della costante e generosa parzialità dell'E. V., la continuazione della quale ossequiosamente implorando, con l'antico invariabile rispetto mi confermo, ecc. ecc. » [2]. Ma la malinconia della decadenza già lo inclinava a querule meditazioni sulla sua solitudine; due mesi dopo la morte dalla Contessa, scriveva ancora (lettera del 24 maggio 1755 alla principessa di Belmonte): « ...Di giorno in giorno mi inoltro nella dolorosa esperienza che la mia perdita non ammette compenso ».

---

(1) Cfr. *Alcune lettere inedite di. P. M.*, pubbl. dagli autografi per cura di ATTILIO HORTIS, Trieste, Lloyd austro-ungarico, 1876, pp. 5-6, lett. terza.

(2) *Epist. Traversi*, p. 156.

Vivissima relazione sentimentale ci fu senza dubbio, dunque, tra il Poeta e la Contessa; forse, per prudenza erudita non è da ammettere un vincolo ufficiale; ma peraltro il genio dell'uomo è proprio lì, in queste relazioni che esitano tra l'amicizia e la rischiosa galanteria. I biografi settecentisti, abbiamo detto, reputarono una maligna insinuazione la diceria del matrimonio morganatico; ma il loro atteggiamento diffidente su questo particolare biografico è dovuto più che ad esatta coscienza cronachistica, ad una preoccupazione sentimentale di apologeti pudibondi. Essi credono di offuscare la figura del Metastasio, subodorando nella sua vita intima qualche peccatuccio erotico; ne vogliono pura e casta la linea di onest'uomo, senza penombre di misteri d'alcova, e tutte le volte che pur debbono accennare al mondanismo del Poeta, ciò fanno con un certo impaccio e una paurosa fuggevolezza. In quel secolo di gesuiti e di abati, si continuava la vecchia tradizione italiana della compunzione ed integrità morale al di fuori, e della corruzione e ambiguità di sentimenti al di dentro. L'abate Riva, scrivendo, il 23 aprile 1732, grandi lodi del Metastasio al Muratori, notava con gesuitico compiacimento che il Poeta di Vienna « è di una conversazione leggiadrissima e di un costume angelico, particolarmente dopo che Dio benedetto, con farlo chiamar qui, lo ha liberato dall'incanto di Circe » [1]. La Circe è la Romanina, e l'abate Riva non poteva nominarla che con un classico eufemismo!

Se quindi si vorrà lasciare in una posizione dubbiosa questo episodio della vita metastasiana, per quelli che sono i suoi particolari intimi, ciò si faccia per scrupolo

---

(1) Cfr. CARLO FRATI, *Pietro Metastasio e L. A. Muratori*, per nozze Menghini-Zannoni, Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1893, p. 13.

erudito e non per tenerezza di apologeti moralisti. Credo anzi, che non sia il caso di frugarci tanto nella coscienza nostra di storici; la relazione con la Contessa d'Althann, quale essa si fosse, scarsamente regolò la produzione artistica del poeta. Vanamente qualche studioso ha tentato di attribuire all'ispirazione della Contessa questo o quel famoso componimento, e cioè le canzonette a Nice, per una delle quali, *La Libertà*, qualcuno ha pensato anche che fosse scritta per Luisa Vico [1], e qualche altro per Rosalia Gasparini [2]. Per noi, la Nice di parecchie liriche del Metastasio non si identifica con questa o quella persona, ma si annoda ad un punto centrale d'ispirazione, costituito dalla donna in genere, così come era idoleggiata dal Poeta più nella sua fantasia, che sentita passionalmente nella realtà quotidiana. La Gasparini, la Vico, la Bulgarelli, la D'Althann si equivalgono e si confondono in un fantasma impersonale: la grazia femminile, che sorrise al poeta nella sua giovinezza e nella sua maturità, nella sua vita d'Italia e di Vienna. Che se si avesse voglia del minuto pettegolezzo, si potrebbero mettere innanzi altre supposizioni: si potrebbe ricordare una lettera del 22 aprile 1742 del Metastasio al Filipponi, dove si fa uno scherzoso accenno ad un amoretto del maturo poeta con una ballerina; si potrebbe ricordare la sollecita e vivace corrispondenza epistolare che il Metastasio ebbe con la contessa Orzoni Torres, sposa trentenne di un sessuagenario; qualche frase rischiosa e reticente che il poeta scriveva ad una ignota dama veneziana [3]; le graziosità che insinuava nelle lettere ad Anna De Amicis, attrice dei teatri di Innspruk [4].

---

(1) Cfr. F. Nunziante, *Op. cit.*, pp. 721-22,

(2) Cfr. F. Celani, *Op. cit.*, pp. 241-45.

(3) Cfr. *Lett.*, Rosa, Venezia, t. I., pp. 26366.

(4) Cfr. *Epist. Traversi*, pp. 357-25.

Ma noi conosciamo l'uomo e sappiamo della sua morbidezza sentimentale e del suo istinto di galanteria: questa o quella donna si librarono lievi sulla sua anima; nessuna, se si eccettua per una parte la Romanina, regolò decisamente il ritmo della sua vita spirituale. L'amore per il Metastasio fu un soave e lieve smarrimento, un pullulare al sommo degli affetti del cuore, un ripiegarsi dell'anima in se stessa per ascoltarsi ed assaporare la sua pace sognante.

Non si può parlare quindi di un Metastasio protagonista appassionato dell'amore, ma solo di un *Metastasio galante*. Egli scriveva una volta all'impareggiabile gemello, Carlo Broschi: « Noi altri buona gente tedesca non conosciamo le violenze di quella malattia [la gelosia], se non che in grado moderatissimo, *che serve di salsa all'amore* » (1). Parole non ci appulcro.

E avevamo ragione, accennando avanti al preteso amore romanzesco con la Romanina, di scarnire il simbolo spirituale che mai quella passione avesse potuto significare per la fantasia del Poeta. Amò egli quella donna, ma con la pacata sentimentalità di un piccolo borghese, che nell'assistenza benevola di un'altra creatura placa i suoi desiderii, acqueta le sue piccole ansie, obliandosi in un sentimento di sicurezza della vita; amò, con l'anima inconsciamente preparata a rinunziare, senza delirii, all'amore, non appena che la contingenza pratica ne avesse esaurita la possibilità; amò e pianse per la Romanina, ma quasi solo per il gusto sensuale della malinconia e delle lacrime:

> Altro sollievo
> Non resta, amica, a due fedeli amanti
> Costretti a separarsi,
> Che a vicenda lagnarsi,

---

(1) Lett. 2 maggio 1750. Cfr. *Epist. Card.*, pp. 359-60.

Che ascoltare a vicenda
D'un lungo amor le tenerezze estreme,
E nell'ultimo addio piangere insieme (1).

Quando dovè lasciarla per il suo viaggio a Vienna, non sentì che cosa significasse quell'abbandono per quel povero cuore più che quarantenne: le disse addio, come si dicevano addio gli amanti dei suoi melodrammi, che, nell'ora del distacco, erano felici di obliarsi e di inebriarsi di un dolore dolcemente sensuale, cantando un'arietta *a due*:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Purchè si possa dir,
Quel core è mio! (2).

È da vanitosi giudici rimproverare al poeta questa sua impassibilità, o almeno questo suo appena discreto accorarsi, davanti al destino d'amore di una donna come la Romanina, che quasi per dieci anni aveva vissuto di lui. Egli, salutando la Romanina con una lacrimetta sul ciglio e non più, e scrivendo da Vienna lettere sufficientemente fredde, credeva, ed era realmente così, di fare tutto ciò che poteva. Poichè il Metastasio fu sentimentalmente incapace di un grande amore.

Quando sentì, parlò e ragionò d'amore, mise ingenuamente la sua civetteria di poeta a servizio del suo sentire troppo piatto: egli così sentiva e si torturava, come sentivano e si torturavano gli amanti del suo teatro, che, a fingere un'angosciosa ambiguità sentimentale, esitavano nel discorso, aprendo parentesi di *povero cor mio*, di *oh dei, oh arcano, io gelo! io muoio!*, e il discorso continuavano filato poi, senza gelare e senza morire.

---

(1) *Demetrio*, II, Scena V.
(2) *Zenobia*, II, Scena V.

Quando scrisse la sua lettera di condoglianza al Bulgarelli per la morte della Marianna, noi sentiamo la sincerità del dolore di Metastasio; ma non vi insistiamo su con soste ammirative, perchè sappiamo che il poeta è angosciato sino ad un certo punto, sino al punto, cioè, che gli possono permettere l'equilibrio e la scorrevolezza della sua anima. E se rigettiamo la critica inopportunamente maligna e schernitrice che sorride di quel dolore del Poeta, come della sua generosa rinunzia all'eredità della Romanina, evitiamo anche di esaltar troppo quel sacrifizietto finanziario, che noi interpetriamo suggerito al Metastasio da un discreto bisogno di adeguarsi, nello spirito, alla gentilezza tutta melodrammatica della defunta, e dal desiderio di evitare un'acidità di sentimenti nell'animo dell'escluso marito. Poichè il Metastasio volle essere sempre un onesto e pacifico socio del suo secolo discreto pulito e garbato.

IL FIGLIO DEL SECOLO

Per una elegante posa, di derivazione alfieriana, si usò per parecchio tempo cincischiare, con smorfia sprezzante, il nome di Pietro Metastasio, perchè svisceratissimo e soddisfattissimo servitore di casa d'Austria; fu quello un luogo comune che, per esser troppo trito, finì una buona volta con esaurirsi. A ciò contribuì una sottile reazione di qualche uomo di buona volontà, che, con spirito largamente generoso, volle interpetrare benevolmente qualche nota fiacca del carattere del poeta.

Da parecchi si sentirà ripetere, oggi, che Pietro Metastasio è stato buttato troppo giù, ed esprimere la persuasione che sia tempo di studiarlo, anche come uomo, con spirito d'imparzialità. Giusto l'ammonimento e proficuo di risultati, se si evita di interpetrarlo e accoglierlo con eccessivo zelo. Ci si guardi sempre dalle tenerezze accademiche; poichè spesse volte si consiglia la riabilitazione di qualche figura della storia, e si scivola in una forma di critica polemica, dissimulatamente apologetica, che opporrebbe, come nel caso nostro, ad un Metastasio di maniera un nuovo Metastasio di maniera ad uso delle persone di buon cuore. E per aiutare la vittoria su queste sentimentalità, per le quali si vorrebbe tutto rammorbidire e tutti accarezzare, giova insistere su un criterio spesso ricordato, ma spesso anche trascurato; poichè esso può guidare rettamente lo studioso nel tracciare la biografia morale di un uomo, qualunque sia il suo valore artistico. Bisognerebbe ricordarsi cioè, che intendere

criticamente un poeta significa studiarlo nelle sue tendenze spirituali in quanto fuse senza residui o torbidamente innesse nella sua opera d'arte; significa mostrare come gli elementi non poetici del suo spirito abbiano deformato qualche volta i poetici, e in che li abbiano rafforzati, in che siano rimasti perfettamente estranei. Nel caso del Metastasio, in tanto ci interessiamo della sua vita cortigiana, in quanto scorgiamo nella sua poesia talvolta manchevolezze e imperfezioni dovute a' suoi obblighi di poeta prezzolato; in quanto scorgiamo che il cortigianismo, vissuto sinceramente dal poeta, è trasmigrato qualche altra volta, con purità di spirito e di forme, nella sua poesia; in quanto scorgiamo infine, che tale elemento cortigianesco è rimasto ancora qualche altra volta estraneo alla poesia, estrinsecato solo, se mai, in qualche innocuo commento e in qualche discreta appendice, come sono le *Licenze* adulatorie; le quali, accodate ai melodrammi, non guastano con la loro postuma significazione la fisonomia artistica dei melodrammi stessi.

Dopo questo, vien fatto di domandare, con eliminazione di sottintese condanne morali e di sottintesi compatimenti: come fu cortigiano Pietro Metastasio?

Fu cortigiano Pietro Metastasio senza dubbio, ma cortigiano *sincero*. Questa sua sincerità lo trasfigura. Non servì, non officiò con freddo spirito di calcolatore; ma si abbandonò con l'armoniosa fede di un galantuomo del secolo decimottavo, che, dopo Dio, adorava il suo monarca, il quale senza dubbio non poteva governare che per diritto divino; si abbandonò con l'ingenua anima del letterato italiano che sa, per tradizione secolare, che bisogna allietare di canore favole la vita dei « luminosi figli della fortuna », per assicurarsi una vita *più filosofica e più tranquilla*, come diceva il buon Saverio Mattei.

Nel Metastasio c'è la rugiadosa sentimentalità che si riscontra nell'onesto suddito dell'*ancien régime*, per il principe o per il monarca munifico e magnifico; c'è in lui quell'istinto di rispetto gerarchico che si educa nell'animo del probo impiegato, la pudica e bella venerazione dello scolaretto provinciale, che quando viene, sparuto, all'università, sa che non può non ammirare i suoi professori *loquentes ex cathedra!* Come non poteva egli non ammirare e venerare Carlo VI, Maria Teresa, Giuseppe II, la principessa di Belmonte, le duchesse, le arciduchesse e le contesse, i principi e baroni di casa d'Austria, tutto il grande *mondo luminoso della fortuna e del sangue*; così buoni tutti, così munifici tutti, così « *parziali* » per le sue fatiche poetiche, ma personaggi di magnanimi lombi e di sangue purissimo celeste sopra tutto! Lui, il povero ragazzo che aveva esperimentato la decente povertà della drogheria paterna; che si era seduto timido, come un beneficato della strada, alla mensa di casa Gravina; che fino ai trent'anni aveva bazzicato con attori ed attrici, con musicisti ed impresari teatrali, tutti brava gente di un mondo borghesemente bisognoso, come dovette essere felice quel giorno che ricevette dal principe Luigi Pio di Savoia, Ispettore della Musica e dei Teatri imperiali a Vienna, una lettera d'invito ad un ambitissimo ufficio! Il principe Pio di Savoia scriveva il 31 agosto del 1729, e Pietro Metastasio, appena ricevuta la lettera, rispondeva sollecitamente il 28 settembre, con queste parole: « Il poco tempo, nel quale sono obbligato a rispondere, non è sufficiente per rimettermi dalla sorpresa che deve necessariamente produrre l'inaspettato onore de' Cesarei comandi, *a' quali non ardivano di salire i miei voti, non che le mie speranze!* ».

Tutta la sua vita di adolescente era stata piegata alla prona devozione per tutti quelli che dettavano leggi

dall'alto; abbiamo detto, che egli imparò gli inchini in casa Gravina e li perfezionò alla Corte di Vienna: la venerazione per il maestro precorre e condiziona la venerazione per i clementissimi Padroni Cesarei. Il mondo in cui era vissuto sino ai venti anni, gli aveva radicato nell'animo una tendenza alla laude cortigiana; prova ne sia il consesso napolitano, del quale partecipava anche il Vico, che proponeva al piccolo improvvisatore Metastasio il tema della *magnificenza dei principi e sue lodi.* Il settecento fece il cortigianismo lecito in sua legge; cicisbeismo e cortigianismo, l'arcadia della vita insomma, furono due tendenze, parallele, derivate entrambe da depauperamento etico. E quando si guarda al settecento, non si vorrà presumere di trovare l'uomo in una recisa e cruda linea di carattere fortemente individuato; poichè in quel secolo si troveranno per lo più uomini fatti di ambiente, che di prominenti caratteristiche proprie. E l'anima del Metastasio è tale anch'essa, che si allenta e sfuma nell'aria viziata del secolo. La stima che i contemporanei ebbero di lui, come poeta pagato di Vienna, ci fa riflettere come la sua condizione cortigianesca fosse reputata tutt'altro che spregevole, invidiabile anzi. I biografi parlano della sua andata a Vienna come di una fortuna straordinaria, e l'ispido Baretti non trovava maggior lode per il poeta, che quella di affermare essere lui veramente poeta da Re e da Imperatori.

Quanto poi fosse genuina la sua arcadia cortigiana, può esser dimostrato anche da quello che egli scriveva a quattordici anni, quando non poteva dirsi un calcolatore molto saputo; nel *Giustino*, egli introduceva una profezia del saggio Cleone, che, esponendo la storia da Leone Isaurico agli Asburgo, finiva coll'esaltare la gloria di Carlo VI:

> Scender dovrà di questa stirpe eccelsa
> Il *sesto* Carlo, che col nome solo,

> Aggiungerà splendore alla sua sede
> E renderà all' Impero il primo onore,
> Coll'armi, colla sorte e col consiglio.

E tutta la sua poesia di salotto, con lo strascico delle dediche alle grandi dame di Napoli, non è già un primo monumento del suo istinto nativo di poeta galante e cortigiano?

Si può certo guardare a queste note del carattere dell'uomo con una velatura benevolmente ironica; ma insisterci su con un compiacimento pedantesco di immacolati viri è, per lo meno, un sintomo d'intolleranza e di vanità morale: non per nulla Alessandro Manzoni, con la sua signorile arguzia, intuiva meglio di altri l'essenza dell'arte metastasiana, quando mandava a morire il suo Don Ferrante imprecante alle stelle come un eroe del Metastasio; e questa implicita interpetrazione dell'arte, non maligna nè dissolvitrice, ma semplicemente ispirata ad una bonaria ironia, potrebbe estendersi, variata nelle sue note specifiche, al carattere dell'uomo.

La smorfia sprezzante dell'Alfieri è solo giustificabile quando si pensa alle condizioni di spirito dell'astigiano e all'atmosfera gravida di fanatismo metastasiano ch'egli respirava: chi adesso vorrebbe alfiereggiare, per esempio, davanti a quella notissima lettera che il Metastasio, in data del 25 luglio 1730, scriveva ad un amico, al quale narrava della sua prima visita all'Augustissimo Padrone, delle sue genuflessioncelle, della sua biascicata devozione e di quel famoso bacio sonoro *che veniva proprio dal cuore?* Se commenti si debbono fare, saranno commenti scherzosi e benevoli per la sincerità e ingenuità dello scrivente: « Vi confesso, che per quanto mi fossi preparato a questo incontro [con l'Imperatore] — egli scrive — non potei evitare nell'animo mio qualche disordine. Mi venne a mente, *che mi trovava a fronte del più gran Personaggio della terra...* » Parole di un ga-

lantuomo, bravo suddito, del secolo decimottavo. « Feci le tre riverenze prescrittemi, una nell'entrar della porta, una in mezzo della stanza e l'ultima vicino a Sua Maestà, e poi posi un ginocchio a terra ». Che compiacimento di narratore c'è in questa minuzia di particolari! « ... Io parlai, con voce non credo molto ferma, con questi sentimenti: *io non so, se sia maggiore il mio contento o la mia confusione nel ritrovarmi ai piedi di vostra Maestà Cesarea. È questo un motivo da me sospirato fin dai primi giorni dell'età mia...* ». L'autore del *Giustino* non mentisce. « ... Ed ora non solo mi trovo avanti al più gran monarca della terra; ma vi sono col *glorioso carattere di suo attual servitore* ». Non siamo che nei tempi, in cui anche *tutta la Francia* era superba di vegliare il re! — « In ultimo gli chiesi la permissione di baciargli la mano, ed egli me la porse ridendo e stringendo la mia; onde io, consolato da questa dimostrazione d'amore, strinsi con un trasporto di contento la mano Cesarea con entrambi le mie e le diedi un bacio così sonoro, che potè il clementissimo Padrone avvedersi che veniva dal cuore ». C'è la pompa eroicomica del secolo.

*
* *

Pietro Metastasio era un cortigiano nato; la sua chiamata a Vienna costituì la sua fortuna economica e morale, e, per qualche rispetto, anche la sua fortuna artistica. Coincide difatti col primo periodo di splendida vita viennese l'attività migliore del nostro poeta. Prima, di condursi a Vienna, si era indugiato alcuni mesi per « dar termine ai suoi domestici affari » [1]. Intanto, con uno scambio sollecito di lettere col principe Pio di Sa-

---

(1) Cfr. ALUIGI, *Op. cit.*, p. 59.

voia, aveva fissato il suo stipendio per tremila fiorini annui e cento ungheri per il viaggio. Facilmente si era assoggettato alla sottrazione di mille fiorini dai quattromila che aveva chiesti, avido com'era di abbracciare « il sommo degli onori » (1). Il 17 aprile 1730 vediamo il Metastasio a Vienna, alloggiato, come dicono tutti i biografi, in casa di Niccolò Martinez napoletano, cerimoniere della Nunziatura apostolica di quella città, colla cui famiglia il poeta visse, sappiamo, fino all'ultimo giorno della sua vita.

Al suo arrivo, avrà sofferto quello che soffrono tutti i forestieri, siano pure ospiti illustri, che arrivino per la prima volta in un mondo aristo-burocratico: un brano di prosa ufficiale della corte di Vienna ne è una malinconica prova. Il maggiordomo, conte Sinzerdof, riferiva all'Imperatore la nomina del nuovo poeta cesareo insieme col congedo di una cuffiaia e tingitrice di piume, una della schiera gentile dei valletti e delle ministresse imperiali; soggiungeva poi di aspettare ordini più chiari dall'Imperatore su questo punto, poichè, — riferiamo dal Masi (2) — « di cotesto Signor Metastasio non gli era riuscito saper nulla *ne quo ad aetatem, valetudinis constitutionem, sive capacitatem* e neppure se fosse o no arrivato a Vienna ». Quasi il povero abate fosse di già un mangia a ufo!

Ma i biografi ci raccontano di grandi dimostrazioni di affetto che il Metastasio ebbe da parte del principe Pio di Savoia e da parte di una caterva di personaggi illustri per sangue, che sedevano alla mensa di costui. « Coll'innata modestia e docilità, unita ad un aspetto piacevole e ad un occhio parlante, rispondeva Metastasio agli encomî che di lui quei signori facevano, il

(1) Lett. del 3 novembre 1729 al principe Pio di Savoia.

(2) Cfr. *Parrucche e Sanculotti nel secolo XVIII*, Milano, Treves, 1886, pp. 18-19.

che accrebbe ad essi la stima, il rispetto, e l'amore verso di lui » [1].

Il nome del poeta dovè certo correre rapido per le bocche di molti: un primo saggio della sua poesia fu *La Passione di Gesù Cristo*, commessagli già quando si trovava ancora a Roma, e recitata durante la settimana santa nella cappella imperiale, con musica del Caldara. Ma l'onore di essere ammesso ad *un'udienza imperiale* gli fu concesso solo qualche mese dopo, a Laumburgo, ed essa poi gli fu causa di quella dolce « confusione di affetti » che sopra abbiamo commentata. Però Carlo VI era un imperatore, e con tutta la sua cosidetta clemenza, non poteva lasciare il suo fastoso sussiego davanti ad un umile servitore. « Il Padrone era appoggiato ad un tavolino, in piedi, col suo cappello, in aria molto seria e sostenuta » [2]. Così ci descrive il Cesareo Poeta l'atteggiamento del suo Padrone, quando lo visitò per la prima volta.

E Carlo VI fu sempre pesantemente sostenuto e coreografico col buon Metastasio, il quale, sia detto in onore della sua verecondia di cortigiano, non aveva membro che tenesse fermo quando il massiccio Imperatore gli dava pubblici segni del suo « cesareo gradimento ». Parlando del *Demetrio* alla Romanina [3], il Nostro scrive: « L'Augustissimo Padrone non fu indifferente, e, nonostante il gran rispetto della Cesarea Padronanza, in molti recitativi il teatro non seppe trattenersi di dar segni della sua approvazione ». E nella stessa lettera, con visibile compiacimento, ripete ed aggiunge: « Il Padrone incominciò dalla fine del primo atto ad assicurarmi del suo Cesareo gradimento, e poi lo dimostrò a tutti, spie-

---

(1) Aluigi, *Op. cit.*, p. 66.

(2) Lett. cit. ad un amico, del 25 luglio 1730.

(3) Lett. del 10 novembre 1731.

gandosene con tutti quelli co' quali ne ha parlato ». E meglio ancora, a proposito dell'*Issipile*, citeremo un brano di lettera alla Romanina del 23 febbraio 1732: « Finita l'ultima recita dell'*Issipile*, l'Augustissimo Padrone, nello scendere dalla sua sedia, mi venne all'incontro, ed in presenza di tutta la corte ebbe la clemenza di mostrar d'essere contento della mia fatica, esprimendosi, che *l'opera era bella molto, che era ben riuscita e che egli era di me soddisfatto*. Grazia tanto più distinta, quanto difficile ad ottenere dal nostro Padrone, così sostenuto in pubblico, che quando si degna di farla, è certamente fatta a bello studio, e non a caso ». C'è in queste parole la soddisfazione raggiante dello scolaro lodato dall'accademico illustre.

Il Metastasio, pienamente desideroso delle grazie più cordiali dell'Imperatore, s'industriava con la sua Musa di solleticare le fibre pigre di quel cuore di Clementissimo Sovrano; appiccicava alla fine di un dramma una *licenza* morbidamente lusinghiera, e dall'azione svolta nell'opera traeva argomento di lodi per il Padrone, sia che lo assimigliasse a qualche eroico protagonista, sia che lo contrapponesse, per le sue qualità rigidamente virtuose, a qualche personaggio di vacillante eroismo.

Il 19 ottobre 1740 moriva Carlo VI, a Vienna, di morte quasi improvvisa; il 20 ottobre il Metastasio dava l'annunzio di quella morte ad un suo amico con queste parole: « Ieri, nell'entrare del Giovedì, un'ora e mezza dopo la mezza notte passò all'altra vita il mio Augustissimo Padrone Carlo VI. Non occorre che vi dica di più per farvi concepire la mia desolazione ». E non occorrerà che anche noi ci si fermi troppo a commentare la desolazione del Poeta, non è vero?

Maria Teresa diventa la sua amabilissima padrona; propizia al Metastasio fin da quando era semplice arciduchessina e da quando fu sposa al duca Francesco di

Lorena, adesso diventa sua protettrice ufficiale. Per suo mezzo, il Metastasio, senza fare premure, dicono i biografi, ottenne l'aumento dello stipendio, il quale ascese a quattromila fiorini, quanti egli ne aveva chiesti da Roma nella sua prima lettera al Principe Pio; da lei ebbe sempre donativi sontuosi per le sue *fatiche poetiche*, e, dopo lo scongiurato pericolo della guerra dei sette anni e di altri torbidi militari, l'Imperatrice l'avrebbe voluto insignire anche del titolo di Consigliere di Corte, Conte e Barone dell'Imperio Romano, e poi di quello di Cavaliere dell'Ordine di S. Stefano, titoli che il Metastasio con discrezione rifiùtò.

Il poeta, che facilmente sapeva conciliarsi il favore delle gentildonne, corrispondeva con le sue tenerezze poetiche alla benevolenza dell'Augusta Maria Teresa; una volta, racconta egli stesso in una lettera al fratello, l'Augusta Padrona, durante una sua gravidanza, aveva scommesso col primogenito del Principe Dietricstein ch'ella avrebbe partorito un'arciduchessa; il principe, naturalmente, presagiva un figlio maschio. Nacque davvero una femmina, e Maria Teresa, vedendola, esclamò: *Oh poveretta! La compiango. Mi rassomiglia come due gocce d'acqua.* Ma fu lì pronto il Metastasio a soccorrere il principe Dietricstein, che aveva perduto la scommessa, con questa strofetta, capolavoro di ingegnosità cortigianesca:

> Io perdei, l'Augusta figlia
> A pagar m'ha condannato:
> Ma s'è ver che a Voi somiglia,
> Tutto il mondo ha guadagnato.

Quando nel 1765 moriva l'Imperatore Francesco I, il Metastasio fu sollecito a scrivere le sue condoglianze rimate a Maria Teresa, col componimento in ottava rima *I voti pubblici*; e quando nel 1767 essa si ammalava di vaiuolo e poi riacquistava la salute, il poeta scriveva

ancora un componimento « *La pubblica felicità* ». Il primo componimento gli fruttava un'annua pensione di mille e duecento fiorini e poi anche il lusso di una scatola d'oro, su cui era effigiato il suo ritratto fregiato torno torno da brillanti; il secondo gli guadagnava un astuccio tascabile « coperto di una pelle di pesce particolare e guarnito d'oro, ove si leggeva, sotto una corona di lauro formata di brillanti, il suo proprio nome composto parimenti delle medesime preziose pietre » [1]. Il Settecento pettegolo e femmineo vigilava su tutte queste piccole fortune del poeta nella sua vita alla Corte; i biografi erano felici di *inventariare* tutti questi donativi, poichè lo stesso Metastasio se ne dimostrava luminosamente soddisfatto, quando ne dava notizia agli amici. L'accademico ostenta i suoi diplomi d'onore avuti in omaggio alle sue pompose elucubrazioni; il cortigiano anch'esso è felice di costellarsi davanti al gran pubblico degli ori e degli argenti, che le sudate carte o l'umiltà della schiena hanno fruttato. Ma anche in ciò v'è sincerità umile, non antipatica.

Ma Maria Teresa fu davvero pel Metastasio una buona e cordiale amica: il Metastasio si immalinconiva sempre più nel periodo ultimo di sua vita; i fervidi anni passati in un'attività feconda si confondevano nella memoria, in quella grigia solitudine della sua vecchiaia presso che inerte; si sentiva un po' spostato, forse anche abbastanza trascurato dalla Corte. Maria Teresa lo risollevava, con le sue manifestazioni di stima, da questo abbandono, e quando ella morì nel 29 novembre 1780, il Metastasio vide ancora più deserto attorno a sè, e le manifestazioni ufficiali di riguardo da parte del nuovo Imperatore non valsero davvero a ricompensarlo della perdita della sua Padrona, femminilmente affettuosa.

---

(1) ALUIGI, *Op. cit.*, p. 147.

In fondo, le sue relazioni con la Corte non erano state mai molto intrinseche; Pietro Metastasio non era stato il personaggio indispensabile del circolo più intimo dell'Imperatore. Forse sua aspirazione sarebbe stata quella di volgere soavi le chiavi del cuore dei Clementissimi Padroni, ma, spirito alieno dalle conquiste cortigiane, per quanto cortigiano, e dai rumori delle folle eleganti, si era rifugiato nella sua intimità e nella intimità di pochi amici e di qualche amica, quale fu la Contessa d'Althann. « Spiacemi che il mio tenor di vita filosofico — scriveva al Conte Florio il 29 settembre 1759 — non mi mette facilmente nella opportunità di comunicar colla Corte e co' suoi seguaci ». E allo stesso Conte Florio, che disapprovava questo suo tenore di vita *filosofico*, scriveva il 13 febbraio 1760: « ... Il mio genio naturale mi ha dall'infanzia portato alla scelta, e ristretta società; tanto mi ha reso all'incontro rincrescevole et intollerabile, lo strepito, il disordine et il tumulto, nemico capitale delle Muse, fra le quali ho dovuto passare i miei giorni ». *Odi profanum vulgus et arceo.* — E poi la sua qualità di poeta italiano poteva essere degnamente apprezzata in una corte dove si parlava « l'irsuto idioma tedesco »? Ricordiamo alcune sue scettiche parole a questo riguardo: « Da' primi anni ch'io mi trapiantai in questo terreno, fui convinto che la nostra poesia non v'alligna se non quanto la musica la condisce, o la rappresentazione l'interpetra; onde tutte le immagini pellegrine, le scelte espressioni, l'eleganza dell'elocuzione, l'incanto dell'interna armonia dei nostri versi e qualunque lirica bellezza è qui comunemente sconosciuta, e per conseguenza non apprezzata, se non che sulla fede dei giudici stranieri ».

Quante poi delle consuetudini del galateo cortigiano, della vita morale, diciamo in una parola, del mondo di Corte, approvò in cuor suo il poeta? Scriveva al

Farinello, nel 1765: « Con quasi trentatrè anni di soggiorno in una Corte, non ho potuto contrarre nè l'aria misteriosa, nè l'eroico ventoso esteriore, che ordinariamente vi regna, nè quella dotta dissimulazione, che almeno confina con la falsità ». Parole queste che ci confermano, nella loro pacatezza, la probità dell'animo di lui, e ci dicono ancora una volta come sia stato sempre un luogo comune di dubbia autenticità storica quelle affermazioni ghignanti, che si son fatte sul suo vizioso cortigianismo. Egli fu poeta *ufficiale* della Corte solo in un certo senso, in quanto accettava i comandi de' suoi adorabili padroni, poichè per il resto egli indulgeva volentieri anche da per sè al suo estro di poeta lirico-melodrammatico. Ma poeta decorativo, celebrativo, dozzinalmente pindarico non volle e non seppe esser mai. Ufficio del letterato di Corte in Italia è stato quello di far dell'epica per ogni schiamazzo bellico o per qualche festa coreografica di imperialismo, di dinastia, ecc. ecc. Occasioni di pindareggiare il Metastasio ebbe anche lui, specialmente durante le guerre che molestarono l'impero Austro-Ungarico; ma il suo temperamento lirico repugnava dal pomposo epinicio, ed epinicii si rifiutò di scrivere. « Io ho lasciato passare — scrive nella citata lettera al Conte Florio — tutte le molte occorse strepitose occasioni, senza scriver mai neppure un verso lirico sopra di esso, toltone un *unico* sonetto per la prima vittoria del Maresciallo Daun, che non potei ricusare senza villania, *ad un espresso e capriccioso comando di chi credea obbligarmi con tal commissione* ». Come si vede, *gli espressi e capricciosi comandi* increspavano almeno, se non sconvolgevano, la mite anima del poeta; egli stesso avrà riconosciuto, a volte, di esser tenuto come a pigione alla Corte di Vienna, e di questa sua condizione un po' mercenaria è lecito pensare ch'egli si fosse assolto davanti alla sua

coscienza d'artista, con un insieme di sentimenti dignitosi e di sagge riflessioni pratiche, prudentemente agli altri dissimulate. L'abitudine poi certamente gli levigò troppo l'anima, e gli inveterò, sciupandolo, quel sentir dignitosamente di sè, che mai non manca in un artista non mediocre. Anima pacifica, non educata ai contrasti esterni, agli aspri conflitti dello spirito con se stesso, preferì diminuirsi, anzichè, irrobustendosi nella sua fisonomia morale, cozzare con quelli ch'erano materialmente e temporalmente più forti.

È il destino degli uomini onesti e deboli, che rinunziano presto all'ufficio militante della vita, e s'impigriscono in un programma di neutralità disarmata in tutte le guerre; e Pietro Metastasio (il lettore se ne è già avveduto, ci verrebbe voglia di dire manzonianamente) non era nato con un cuor di leone.

*
* *

Ma il Poeta dimenticava le piccole volgarità delle sue condizioni di suddito, quando si abbandonava ad ascoltare la musica della sua anima e fingeva dolci sogni e dolci favole:

> Sogni e favole io fingo; e pure in carte,
> mentre favole e sogni orno e disegno,
> in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
> che del mal che inventai piango e mi sdegno.

E la sua stessa vita non era una favola?

> Quanto temo o spero,
> Tutto è menzogna, e delirando io vivo.

L'anima lirica del poeta è tutta in questo soave smarrimento di sè, in questo dolore e in queste gioie sognanti:

> Sogno della mia vita è il corso intero.

Finchè questo sogno si mantenne armonioso nel suo spirito, egli fu poeta fervido e felice; il periodo che va dal '30 al '40 è il periodo più luminoso della sua attività poetica. Del 1730 sono *S. Elena al Calvario* e la *Passione di Gesù Cristo*, componimento quest'ultimo dettato a Roma e spedito da quella città a Vienna, come abbiamo detto, prima dell'arrivo del poeta; seguirono subito dopo l'*Adriano in Siria, Il Tempio dell'Eternità* e il *Demetrio* (1731). Nel 1732 fu composta l'*Issipile*; nello stesso anno *la Morte d'Abel* e l'*Asilo d'Amore*; nel 1733, il *Giuseppe Riconosciuto*, l'*Olimpiade* e il *Demofoonte* e, fra le liriche minori, quel leggiadro capolavoro che è *La libertà*. Nel 1734, la *Betulia liberata* e la *Clemenza di Tito*; nel 1735 furono scritti, ma non recitati subito [1], il *Gioas, il Sogno di Scipione*, il *Palladio Conservato, Le Cinesi, Le Grazie Vendicate*; nel 13 febbraio del 1736 veniva rappresentato l'*Achille in Sciro* composto in 18 giorni e mezzo [2]; tra gli ultimi del dicembre 1735 e i primi di gennaio del seguente anno scriveva il *Ciro riconosciuto* e il *Temistocle*. Nel 1737 la musa del poeta tace, o, diciamo meglio, non è sollecitata dai cesarei comandi, forse per la guerra allora impegnata contro la Porta ottomana o per altri motivi di Corte: durante quel periodo bellicoso si rappresentarono *Il Parnaso accusato e difeso, La pace tra la virtù e la bellezza* (1738) e l'*Astrea placata* (1739). Al 1° settembre del 1739 la pace era conclusa, e nel 1740 il Poeta produceva l'*Isacco*, la *Zenobia* e il *Natale di Giove*, e aveva quasi finito in quello stesso anno l'*Attilio Regolo*, che, destinato alle scene per il 4 novembre di

---

(1) Per essere la corte in lutto a causa della morte del Principe di Baviera, cognato della Maestà dell'Imperatore Carlo VI. Cfr. lett. del 1° ottobre 1735 al Bettinelli.

(2) Cfr. lett. al fratello del 7 gennaio 1726.

quell'anno, fu messo da parte per la morte di Carlo VI. Solo nel 1748, l'Autore dava a quello che egli reputò il suo capolavoro l'ultima mano, il quale in quell'anno stesso fu prodotto sulle scene.

Produzione laboriosa e geniale questa del Poeta nostro; la quale decenne fatica appunto costituì la base della sua gloria. Succedette quindi l'età della stanchezza e dei rimpianti. La querula malinconia che geme nelle sue lettere più insistentemente dopo il 1740; la neghittosa nostalgia che ha dell'Italia, della sua nativa Roma; quel senso di deserto che avverte nella sua vita, perchè non è sollecitato a produrre per il teatro della Corte; quel suo timido e quasi inconfessato sospirare ad altre sedi, ad un ufficio di poeta in altre corti; quel suo maniaco insistere sui suoi malanni fisici, ci avvertono che una mutazione è avvenuta nello spirito del Poeta, mutazione dovuta, più che a circostanze esteriori e a contingenze pratiche, ad un nuovo risolversi o dissolversi delle sue stesse forze spirituali.

I biografi concordano tutti nell'affermare che il Metastasio si abbandonava, in questo periodo, ad una torbida malinconia, perchè non era più onorato dai « cesarei comandi », a causa delle famose guerre; il Metastasio anche lui vedeva in ciò la causa della sua irrequietezza. Ma il male era più profondo. « In breve partirò da Vienna per respirare altrove un'aria che io stimo propizia alla mia salute, e ch'io bramo di respirare per allontanarmi da queste cure, che sono la sorgente dei mali » (1). Era quella una malattia di cui non si guarisce mai radicalmente, e che lenta, sottile, corrode lo spirito: la malattia della decadenza. Fittizie e

(1) Cfr. lett. al padre del 13 giugno 1744 (*Epist. Card.*, p. 165) del 22 aprile 1747 a Tomm. Filipponi (*Ivi*, p. 196), e del 7 febbraio 1747 allo stesso (*Ivi*, pp. 192-3).

momentanee resurrezioni delle antiche forze rigogliose, se ebbe il Metastasio dopo quel tempo, stettero a testimoniare più crudamente della sua morbosa inerzia continua. Ma temperamento istintivamente armonioso, non passibile di un forte dramma interno, dissimulò egli a se stesso questo blando ruinare della sua forza poetica.

Continuò allora nelle sue occupazioni, scrupolosamente metodiche, poichè soleva dire « che la più esatta distribuzione del suo tempo gli era sempre tornata mirabilmente in acconcio sì per la salute del corpo che per la serenità dello spirito » (1). E trovava modo di celiare su questa sua tendenza idillica ad una vita abitudinaria, dicendo che non sarebbe andato mai a casa del diavolo, perchè quello è un luogo *ubi nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.*

L'educazione del suo spirito ad un amore pigro della letteratura lo salva però dal tedio e gli illude la solitudine; non che non si lagni qualche volta che scarso sia il conforto delle lettere a Vienna, essendo assai ristretto il numero dei buoni intenditori della poesia classica greca, latina e italiana. Pure, due fedeli e consentanei amici egli ebbe, il Conte di Canale e il Barone di Hagen, che lo compensarono di ogni altra cosa. Con essi, dicono i biografi, *per lo spazio di trentacinque anni* s'intrattenne costantemente ogni sera, dalle sei ore fino alle otto, nella lettura dei classici latini e greci. « Vivo al solito nel commercio civile quanto basta a non divenire misantropo, e mi difendo dall'inclinazione che me ne sento, ricorrendo *ad litterulas* in compagnia di un paio di dotti e savi amici a voi ben noti, che sono il Conte di Canale e il Barone di Hagen, coi quali, perfettamente concordi di genio, di costumi e di opinioni,

(1) Cristini, *Op. cit.*, p. 207.

passo tranquillamente, rivolgendo le antiche carte, alcune ore del giorno, spesso con profitto e sempre senza rimorso. » Così scriveva il Poeta a Monsignor Agostino Gervasi, vescovo di Gallipoli, il 10 ottobre 1771. E sin dal 1747, con una lettera del 16 settembre, all'Algarotti aveva parlato di quel dilettoso convegno letterario. *Concordi di genio*, di costumi e di opinioni, erano questi tre onesti valentuomini. « Quell'illustre triumvirato... — scrive con accademica ingenuità il Taruffi (1) — tutto cribrava, tutto ponderava e risolveva con intima cognizione di causa e con uniformità di opinione ». Oh gran bontà dei letterati antichi! Letterato nell'anima fu davvero Pietro Metastasio; l'educazione graviniana, in quanto scuola d'inclinazione all'*otium* letterario, aveva avuto forte presa nel suo spirito; l'Arcadia di Roma gli aveva allettato poi sempre più l'amore del cenacolo. Le sue abitudini di artista tradiscono questo suo temperamento di letterato. Sappiamo che egli non solo traduceva, verseggiando, qualche classico latino o greco in compagnia degli intimi amici; ma addirittura componeva i suoi drammi chiudendosi in un gabinetto in compagnia del suo favorito copista signor Ercolini. E ciò avveniva, scrive il Cristini (2), « per effetto di una singolar abitudine, onde [il Metastasio] atto non era a comporre un verso senza la compagnia di quell'uomo lealissimo, cui avevan reso d'un gusto squisito nelle materie poetiche e i naturali talenti e la conversazione per cinquant'anni di Metastasio. Questi andavagli comunicando a parte a parte il suo lavoro, osservava le impressioni che i suoi versi facevano sul di lui animo, e acquietavasi talvolta dopo un ondeggiar lungo fra i consueti suoi scrupoli alla di lui opinione. Tornava ogni

(1) *Op. cit.*, p. 37.
(2) *Op. cit.*, p. 155.

giorno costantemente al lavoro a un'ora determinata, e con incredibile pazienza preparavasi ad accogliere il momento dell'estro ».

E congiunta a questa ingenua, e forse anche un po' buffa, abitudine dell'artista, è un'altra qualità, forse anche questa radicatasi nel suo animo per forza d'abitudine e, senza dubbio, suggeritagli dal suo amore per la quiete. Egli non ebbe mai alcuna velleità polemica; fu un pochino Don Abbondio, che in tutte le guerre dichiarava neutralità disarmata. In una lettera (24 gennaio 1766) al Cavaliere di Chastellur a Parigi, scriveva: «... Il contendere, signor cavaliere gentilissimo, è mestiere al quale io non mi trovo inclinato per temperamento, non agguerrito per uso, non atto per l'età, e non sufficiente per iscarsezza dell'ozio del quale abbisogna». E nel 1772 (7 settembre) scriveva al Mattei: « Io... non posso, nè potrò mai dissimulare l'invincibile ripugnanza ch'io mi sento per un mestiere [quello di polemista] tanto alle mie forze fisiche superiore, quanto dalla istituzione mia e dalla mia inclinazione è discorde ».

E a questa ripugnanza per la polemica si deve il fatto se assai tardi si risolse a pubblicare i suoi studi di poetica, che contrastavano a parecchie opinioni correnti del tempo; il suo silenzio poi intorno alle critiche non favorevoli alla sua opera è fatto di olimpicità e anche di una certa noia paurosa della briga accademica. Per un giudizio di Evandro Edesimo sul *Demofoonte*, messo a paragone con l'*Eumene* dello Zeno, con conclusioni favorevoli per quest'ultimo, egli, in una lettera del 23 luglio 1734 ad un amico, se ne esce con una larghezza di concessioni, che mal dissimulano però una punta di bonaria ironia; e sempre, quando parla dei critici, ha un sorrisino di compatimento e di acquiescenza insieme. « Della corrispondenza fra gli scrittori e il pubblico — scriveva all'Abate Pasquini il 22 aprile

1747 — non si vuol giudicare altrimenti, che di quella degli amanti; fra i quali il più funesto de' sintomi, non è già lo sdegno, ma la dimenticanza. Io, quanto a me, dopo una lunga esperienza, non ho saputo a riguardo delle critiche rinvenire il miglior contegno, che approfittarmene se son buone, riderne se son cattive, aspirar sempre a far bene, e lasciar che si stanchino gli altri a dir male ». — C'è un tono di scetticismo per la critica, nelle parole che Pietro Metastasio spende, in questa o quella occasione, per essa; nell'*Estratto della Poetica d'Aristotile* acuisce una punta di disprezzo per l'attività critica in genere. C'è in lui l'insofferenza dell'artista davanti a questa o quella forma d'inquisizione e di condanna del lettore giudice; insofferenza giustificata in lui, che, per il tempo in cui visse, non poteva trovare negli avversari della sua poesia genuina intelligenza d'arte, ma solo grossolana e pedantesca ingegnosità. Sono forti e belle quelle parole che il Metastasio scrive nel cap. XVII dell'*Estratto della Poetica*, affermando l'immunità della vera opera d'arte contro gli assalti della critica. « Son fantasmi [le critiche] che poco tempo resistono contro la luce del vero. Ripiglia ben presto la natura i suoi diritti, e disperde il *Goffredo* tutte le letterarie congiure, ed emerge il gran *Cid* dalle soperchierie dell'invidiosa potenza, e trionfa la *Fedra* della sua temeraria rivale ». E come parla a denti stretti di tutti i Dacier, i Boileau, gli Aristarchi di questo mondo! Per lui — e ciò era naturale — vale il voto del popolo; l'arte dev'essere necessariamente popolare, non aristocratica. « Il voto del popolo, alla poesia, è d'un peso indubitatamente molto più considerabile che altri non creda. Il popolo è per l'ordinario il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d'inutili, di falsi, di male intesi o male applicati precetti, non voglia di

far pompa d'erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata d'idolatria per gli antichi, nè alcun altro dei tanto velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza ». Sono chiare queste parole nel loro significato, venendo dalla bocca di Pietro Metastasio, dal poeta che la sua fortuna doveva al popolo generoso e sollecito ne' suoi entusiasmi; se non che questo suo riposar troppo sul giudizio popolare, ci presenta il poeta affetto (almeno teoricamente) da un sentimento dilettantesco dell'arte, sentimento che non può non rimpicciolire il sentimento che ogni artista deve avere per l'opera propria. Il Metastasio rigetta « la perniciosa massima di Dacier, che per li dotti, e non per il popolo, debbano scrivere i poeti », e fin qui, intese le parole in un loro senso discreto, egli ha ragione. Ma quando trova inopportuno l'ammonimento oraziano di piacere solo a pochi lettori e afferma che « l'obbligo principale del poeta si è assolutamente ed unicamente quello di dilettare », e che miglior giudice è perciò il popolo, come quello « che legge ed ascolta... i poeti unicamente per dilettarsi », egli non dimostra un aristocratico senso dell'arte, e, in questo modo, la sua dissimulata animosità contro la critica si colora di una luce un po' equivoca.

Tenerezza per il gran pubblico, tenerezza per tutti gli accademici ossequiosi: il Metastasio ebbe la libertà elogiativa, che facilmente si educa nell'uomo illustre, un po' per morbidezza nativa di carattere, un po' per quella dolcezza di modi che si acquista quando la sorte concede una gloria troppo pronta e celermente larga. Le sue lettere riboccano di lodi: siamo in piena arcadia,

Letterati di qualche grido, amici di una decente mediocrità nelle loro produzioni letterarie, giovani e vecchie dame, nobili e borghesi, belle e brutte, cavalieri ed abati, tutti possono vantare di possedere un autografo del grande poeta di Vienna, di averne una *lode stampata*, una preziosa firma anchilosata a piè d'un lungo pitaffio laudativo. A scorrere gli epistolari del settecento arcade, pare che gli scriventi facciano a gara per dar prova della loro virtuosità trissottinesca; come ingegnosi, sottili, i giri di frasi per ritorcersi scambievolmente le lodi! Il Metastasio, nella sua dovizia di grand'uomo, distribuisce liberalmente lodi e lodi, ed eternamente arrossisce (sulla carta) per quelle che a lui vengono tributate!

In fondo, dobbiamo pur dirlo ad onor suo, egli è sinceramente modesto; gli pesano talvolta quei rovesci acquosi di elogi, che gli scaricano gli amici, con rito scrupoloso, nelle lettere a lui dirette: l'esagerata verbosità laudativa de' suoi ammiratori spesse volte lo fa uscire in qualche tratto di prosa signorilmente canzonatoria. Scrive al Filipponi: « Voi andate secondando la regola generale che l'incenso piace a tutti, e che io non dissimulo la mia umanità; ma badate, vi prego, che per eccesso di energia *non vi venga una volta fatto di darmi, non volendo, dell'incensiere sul muso: perchè la cerimonia non mi sarebbe carissima* ». [1] Amabile infastidirsi questo del Metastasio; ma nulla più che un lieve sorriso di bonaria ironia solca le sue labbra per questa arcadia della gloria.

Quello che veramente non poteva soffrire, era la libidinosa irrequietezza dei « mille insetti di Parnaso » che lo perseguitavano coi loro componimenti; il Metastasio non rispondeva, o negava garbatamente l'epistola-

(1) *Epist. Card.*, p. 229.

prefazioncella, o rigirava in un modo un po' equivoco la lode, secondo il solito vezzo dei letterati illustri. Pure lo impauriva *l'irritabile genus vatum*. Scriveva al Conte Florio il 29 aprile 1775: « Già da molti anni una quantità d'oscurissimi insetti del nostro Parnaso Italiano, l'uno imitando l'altro, avean preso il costume d'inviarmi i loro componimenti e stamparli poi con la mia lettera di risposta senza l'assenzo mio. Non trascurai di risentirmene, ma il mio risentimento non produsse se non le chiare richieste della libertà di stampare il mio giudizio (o elogi) coi componimenti mandati. Considerai che se avessi ubbidito solo a quelli che n'eran degni, mi sarei tirato addosso le vendette dei moltissimi, che non lo erano: e se fossi stato condiscendente con ogni uno, mi sarei veduto il più delle volte costretto nei miei giudizi o la chinea di Sileno, o uno sfacciatissimo adulatore ». Queste parole rivelano nell'autore tutto un miscuglio di bontà, di paura, di prudenza, di coscienza un po' elastica; la facilità del compromesso è dichiarata bella e buona, con una schiettezza ingenua. Il galateo accademico è vissuto sinceramente dal Metastasio: in lui c'è quell'onestà annacquata del letterato che ripugna all'animo dalla linea dritta e cruda, e talora si lascia accarezzare per il suo fondo d'ingenuità, e, direi anche, d'innocenza. — Cogli amici intimi, però, il poeta usava un linguaggio un pochino più schietto e più da critico; degli omaggi poetici che gli pervenivano, apprezzava l'apprezzabile e poi veniva tastando quello che gli spiaceva, naturalmente condendo sempre l'amarognola verità di soave licore. Corrispondenza epistolare ebbe con Francesco Algarotti, il quale, tronfio per l'amicizia del poeta di Vienna, lo ripagava con panegirici epistolari in prosa e in versi. La sesta delle sue tredici *Epistole* è appunto un omaggio al Metastasio; in essa, parla dei plausi che all'autore della *Didone* tributa

> . . . . . . la leggiadra gente
> Lieta che ormai, per lui, l'itale scene
> Grave passeggi il sofocleo coturno;

e unendosi anche lui a quei plausi, espettora nuove e ingegnose laudi, finendo col dire:

> Di Flacco in sulla lira Apollo il canta
> E adombra Metastasio ai dì venturi
> Verace nume. A piena man spargete
> Sovra lui fiori e del vivace alloro
> *Onorate l'altissimo poeta.*

L'Algarotti non si contentò di essere amico e panegirista, ma anche fu imitatore del Metastasio. Per non citare altro della sua produzione metastasieggiante [1], menzioneremo il *Congresso di Citera*, solo perchè dall'epistolario algarottiano sappiamo che l'autore si valse di alcune felici espressioni del Poeta di Vienna; il Metastasio stesso, in data del 15 gennaio 1746, scriveva al Conte, professandosi « sensibile all'onore che ridondava ad alcune sue espressioni delle quali [l'amico] *si* era piaciuto valersi ».

Giovanni Claudio Pasquini fu un altro pappagallo lusingatore del Nostro: di lui il Metastasio rivedeva i drammi e gli oratorî, indugiandosi anche sui difetti di quei componimenti, sempre con la solita critica leziosa e modestamente esitante. — Mattia Damiani, un poeta dell'arcadia filosofica, dedicò con versi rolliani-catulliani le sue *Muse Fisiche* (Firenze, 1754) al poeta principe delle Clori e delle Nici, il quale, tenero per le sue figurine arcadiche, non poteva accogliere entusiasticamente l'ambizioso intellettualismo della nuova moda

---

(1) Sugli imitatori metastasiani, cfr. R. GIOVAGNOLI, *Il Metastasio e il Metastasismo, Degli imitatori del Metastasio nel settecento* (In *Meditazioni di un brontolone*, Roma, 1887, pp. 421-38 e pp. 441-44).

di poesia; ma pure apprezzava la felicità con cui il Damiani percorreva « strade così scabre e così spinose ». Più stretti vincoli di amicizia legarono il Poeta cesareo a Saverio Mattei, il dotto napoletano, ingegnoso traduttore dei *Salmi* in ariette metastasiane, dissertatore acuto e sottile sulla musica e sulla poesia. Di lui in altro luogo avremo modo di citare pagine della sua varia produzione, e diremo come egli si trovasse d'accordo con l'amico di Vienna nell'identificare le ariette del dramma musicale con le strofe e le strofette del dramma greco; per la qual cosa vien citato con onore dal Metastasio, al cap. XII del suo *Estratto della Poetica d'Aristotile*: « Coi pareri del quale (signor D. Saverio Mattei) io mi trovo, senza esserne convenuto, perfettamente d'accordo in questo mio estratto... *Ed io reco a somma mia gloria la spontanea accidentale concordia de' miei coi pensieri di così insigne letterato*, l'esatto ed incorrotto giudizio di cui non soggiace ad altra seduzione, se non alla visibilmente eccessiva parzialità, di cui egli costantemente mi onora ». E davvero *visibilmente parziale* fu, per dirla con frase settecentesca, il Mattei per il Metastasio: vien voglia di paragonarlo al Chiarini per l'amicizia che questi ebbe col Carducci. Poichè fautore, con pari ardore, fu il Mattei delle novità artistiche e teoriche del Metastasio, e, dopo la morte del suo celebre amico, anch'egli tracciò delle *Memorie* che potessero servire alla sua biografia.

Tra letterati e poeti perdigiorni il Metastasio contò altre amicizie: l'abate Frugoni fu regalato da lui del titolo di *Flacco Toscano*; l'ab. Stelio Mastraca, il signor Giuseppe Perroni, l'ab. Anton Francesco Gori, Tommaso Filipponi della corte di Torino, il Conte Daniele Florio e il fratello Francesco, entrambi abbondevoli verseggiatori, e altri molti, di cui tacciamo volentieri il nome, si contesero l'amicizia e le premure epistolari

del Poeta. Con tutti il Metastasio fu benevolo; generoso molto in parole, ma non spergiuro mai nei fatti, anche perchè prometteva sempre poco di concreto. L'amicizia fu per lui un discreto sostegno sentimentale, e dagli amici non pretese sacrifizi, siccome egli stesso non era disposto a farne.

Ebbe un'affezione singolare per il celebre cantante Farinello, l'ex Carlo Broschi, cavaliere dell'ordine di Calatrava, favorito cantore alla corte di Spagna sotto Carlo VI, dal quale poi fu licenziato e spedito in Italia. Il Broschi era nato a Napoli il 24 gennaio 1705 (1), e pare che avesse conosciuto il Metastasio in quella città e con lui avesse esordito nel salotto della Romanina; per il che, il Poeta si compiaceva di dire che il Farinello e lui erano due gemelli del favor pubblico, venuti al mondo nello stesso tempo, candidati alla gloria nella loro coeva adolescenza. *Impareggiabile gemello* è il vocativo epistolare, usato dal Metastasio nelle lettere all'amico, e un'allusione a questo sincrono esordire dei due celebri artisti pare debba vedersi nel sonetto che il Metastasio indirizzava al cantante, inviandogli il dramma *Nitteti*:

> Appresero gemelli a sciorre il volo
> La tua voce in Parnaso e il mio pensier.

L'amicizia pel Farinello fu piena di cordialità, scevra di affettazioni, sollecita, ininterrotta: la prima delle lettere del Poeta al celebre virtuoso napoletano, pubblicate dal Carducci, fu scritta a Vienna il 26 agosto 1747, in risposta ad una del 2 luglio, con la quale l'amico gli dava notizia della musica ch'egli aveva adattata alla canzonetta *A Nice*; l'ultima lettera è del 20 marzo 1782. L'impareggiabile gemello, ritiratosi a Bologna dopo il

---

(1) Cfr. L. FRATI, *Metastasio e Farinello*, nella *Rivista musicale ital.*, a. XX [1913], fasc. I.

1759, sopravvisse al Poeta per pochi mesi, poichè moriva anch'egli nello stesso anno, il 16 settembre, nella sua sontuosa villa bolognese. Preziosa è la corrispondenza epistolare del Metastasio col Farinello: frequenti notizie bibliografiche, didascalie, confessioni di stati d'animo, pitture confidenziali d'ambiente e di uomini, commendatizie per cantanti, virtuose e musicisti, chiacchiere amabilmente oziose, riempiono le sue lunghe lettere all'impareggiabile gemello; col Farinello, il consumato epistolografo della Corte di Vienna lascia le consuete formule, e parla abbandonandosi alle effusioni proprie della vera amicizia.

Gli amici adulavano, le accademie concionavano e decretavano e chiamavano loro sodale Pietro Metastasio, i verseggiatori giocavano i loro componimenti al lotto della celebrità sotto gli auspici di Pietro Metastasio; i principi, e i prelati anche, visitavano il celeberrimo poeta nella sua raccolta dimora di Vienna. Il poeta era umile in tanta gloria, di un'umiltà che egli forse allettava con compiacimento in se stesso, e assaporava dolcemente. Era, il suo, il vezzo dell'uomo illustre, di fama sicura, che si permette anche il lusso di essere modesto; non che nel suo spirito non fosse radicata una tendenza di vita sobria, senza fasti, senza pose di superiorità, ma la morbidezza del suo spirito lo persuadeva facilmente a stilizzare quasi questa sua qualità.

Nel 1769 usciva dai torchi Simoniaci l'*Elogio di Omero* del Pope, che il Mattei e la principessa di Belmonte pensarono di dedicare al Metastasio, il cui ritratto fu collocato accanto a quello di Omero. Il Nostro protesta melodrammaticamente per questo grandioso omaggio, così come protestava qualche suo eroe per qualche atto di ossequio di una moltitudine devota. Scrive al Mattei: « *Tu quoque Brute fili mi!* Anche il mio signor D. Saverio fra i congiurati, anzi fra gli antesignani della

troppo amorosa congiura che costì si è formata per opprimermi di confusione! ». E con questo tono continua la sua gaudiosa sfuriata il valente scrittore di melodrammi; mortificato, mortificatissimo di così sfacciata *parzialità*; confuso, confusissimo e incerto se rifiutare o no; pure, alla fine, per cavar d'impiccio gli amici, rassegnato a far la volontà di Dio, dell'illustrissimo signor Don Saverio e dell'incomparabile Principessa di Belmonte. Accetta quindi il posto al fianco del Padre delle Muse. Omero, vicin suo grande!

Scriveva ancora al Mattei, il 22 maggio 1773: « Non posso nasconderle il rincrescimento, che provo, nell'osservar la moltiplicità delle mie lettere da lei pubblicate, malgrado le mie continue proteste e preghiere [1]. Se V. S. illustrissima le avesse credute sincere, amandomi, come ha sempre mostrato, e mostra di fare, non le avrebbe sofferto l'animo di continuare così ostinatamente ad affligermi; onde io deggio esser persuaso, ch'ella crede la mia ritrosia della specie di quelle della Galatea Vergiliana: *Quae fugit ad Salices, et se cupit ante videri*. S'inganna e mi fa gran torto, amabilissimo signor D. Saverio. Il mio ritegno, conosco anch'io che trascorre sino al vizio, ma non perciò all'ipocrisia, ed Ella dovrebbe a quest'ora leggermi meglio nel cuore. Perdoni, anzi gradisca questo candido sfogo d'una scrupolosa amicizia, che non si crede permesse neppure le officiose dissimulazioni ». V'è un accento di verità in queste parole, per quanto esse siano smentite, o almeno appaiano ambigue, per quel noto particolare del giovine segretario che copiava le lettere metastasiane, prima della loro spedizione, non certo semplicemente *per rendersi famigliare lo stile e l'ortografia*, come asseriva il

(1) Il Metastasio in molte altre lettere si rammarica dell'avidità degli editori e della docilità degli amici che facevano stampare le sue lettere.

Poeta in una lettera alla Torres (1), ma anche per aiutar l'opera del futuro editore, postumo possibilmente, di tutti gli scritti, *maiores et minores*, vita e miracoli dell'abate Pietro Trapassi detto Metastasio. Non mancano mai di tali *famuli* ai poeti e ai filosofi! Comunque, il poeta è sinceramente modesto, quando parla del suo *rincrescimento* per la pubblicazione delle sue lettere; ma questa ripugnanza alla pubblicità si stempra della sua forza nativa, per un difetto originale del suo carattere: la fiacchezza. Egli protesta e prega, ma le sue proteste e preghiere non sono animate da quella spinta vigorosa che le fa valere inesorabilmente come proteste e come preghiere. La sua sincerità e modestia è sincerità e modestia imbelle; Pietro Metastasio è un uomo che, messo a dichiarare la sua volontà per qualche cosa, non si esprime indicativamente con un voglio o non voglio, ma solo con la forma esitante dell'ottativo vorrei o non vorrei. Graziosità d'un secolo femminile!

Uomo fatto di pigrizia, di bontà, di ambiente, senza tratti fisionomici risolutamente individuali, il Metastasio fu quello che poteva essere qualsiasi onest'uomo e valentuomo del settecento. Le note del suo carattere si compenetrano l'una con l'altra, e si compongono in un'armoniosa coerenza; stanno contigue, giustificandosi l'una con l'altra. Poichè egli poteva rimanere, nel fondo del suo animo, e lo scolaretto compunto di casa Gravina e il galante madrigalista del salotto della Romanina; l'umilissimo servitore dell'Imperiale Cesarea Maestà d'Austria, colui che di buona voglia si piegava a tutte le genuflessioncelle, e il giocondo compartecipe con

(1) *Epist. Hortis*, pp. 89-90.

Carlo VI delle grazie mature della Contessa d'Althann; poteva aggirarsi nell'abito di pedagogo decoroso tra le graziose e ciarliere arciduchesse d'Austria, e poteva intrattenersi in *gravi conversari* col conte di Canale e il Barone di Hagen.

Il suo amore del metodo ha radice nella tendenza idillica del suo spirito. *Quando il costume*, egli sentenzia nel suo *Artaserse, si converte in natura, l'alma, quel che non ha, sogna e figura*. È chiaro che il suo ozio non è la volgare infingardaggine, ma è l'ozio, diciamo così, *numeroso*, pieno di una flebile musica arcana, l'ozio dolcemente profondo di un poeta, insomma. Conseguente a questa tendenza è la repugnanza alla vita rumorosa, e il desiderio del rifugio, del circolo intimo, della contemplazione solitaria. « La pigrizia è per me un'incantatrice che mi seduce facilmente, e debbo tratto tratto abbandonarmi nelle sue braccia, *bere alla sua tazza il dolce obblio di tutte le cose* » (1).

L'uomo idillico è necessariamente egoista, di un placido egoismo, non odioso, non gretto; quasi quasi il buon prossimo gode di allettare questo egoismo in un uomo tale, circondandolo delle sue premure e non sollecitandone un troppo generoso ricambio. Il Metastasio fu egoista a questo modo; non scriveva agli amici, se doveva destarsi dal grato sopore, che gli infondeva la solitudine. Scriveva alla principessa di Belmonte, il 23 ottobre 1749, da Joslowiz. « *Insulto con diletto all'inverno*, ch'io veggo ma non provo nella costante primavera del nostro tepido albergo, ma quello di che per impulso d'amor proprio io più sensibilmente mi compiaccio è l'andarmi convincendo, che al pari delle altre stagioni *abbia l'inverno ancora i suoi comodi le sue bellezze i suoi vantaggi* ».

---

(1) Cfr. *Lett.*, Venezia, Rosa, t. I, pp. 363-66.

L'uomo è così fatto, che non si arrovella per quello che di male c'è nella vita, ma gode di quel po' di bene che si può in essa ritrovare. « È assai miglior dottrina il non pretendere di sapere quello che non si può, strappar da questa vita tutto il dolce che la buona morale non ci contende, mandar giù senza masticarlo tutto l'amaro che non si può evitare, servirsi per propria istruzione del passato, approfittarsi del presente e sperar bene del futuro »[1]. Il Metastasio fissa a questo modo la sua politica di compromessi con la vita; non bisogna cozzare col mondo, ma adattarsi al mondo. « Ogni peso mal portato si aumenta di gravità, ed essendo impossibile l'accomodare a noi le vicende umane, lo studio di accomodar noi a quelle è sempre più prudente e meno infruttuoso »[2].

Non bisogna poi immalinconirsi in una visione tetra del futuro; il tempo che non è ancora arrivato è sempre il migliore:

> Tutto si muta in breve,
> E il nostro stato è tale,
> Che se mutar si deve,
> Sempre sarà miglior.

Davanti alla sventura, non bisogna armeggiare con fantasmi paurosi: il timore colorisce spaventosamente le disgrazie, e noi siamo ingiusti contro noi stessi, quando viviamo di un danno semplicemente ipotetico, nella nostra immaginazione, come di un malanno già avvenuto:

> Sempre è maggior del vero
> L'idea d'una sventura,
> Al credulo pensiero
> Dipinta dal Timor.

---

(1) Lett. del 31 gennaio 1750, alla principessa di Belmonte. *Epist. Card.*, pp. 327-28, *Epist. Traversi*, pp. 62-65.

(2) Lett. 8 dicembre 1750, all'abate Pasquini.

Chi stolto il mal figura
Affretta il proprio affanno,
Ed assicura un danno
Quando è dubbioso ancor.

E come si guarderà filosoficamente al futuro, così bisognerà fare col passato: non conviene rievocare mai un triste passato per amareggiare un placido o gioioso presente. « Io non credo permesso dalla sana filosofia, l'andarsi amareggiando il piacer presente con le rincrescevoli memorie del passato », ammonisce il Poeta alla signora Contessa di Sangro [1].

Conclusione di questa morale saggia è che bisogna abbandonarsi alla vita con tutta la ingenuità e la fiducia, sfuggendo alle complicazioni intellettuali del sentimento, alla secchezza logica di certe fredde riflessioni, a tutto il morboso immaginare, alle metafisicherie insomma, per dirla con una sola parola usata dal Nostro. « Conservatevi gelosamente — egli scriveva al Grisi, con lettera del gennaio 1774, — e per conservarvi non vi abbandonate alle immaginazioni della nostra senile ipocondria mascherata di morale, ma vivete lieto quanto è possibile » [2].

Trincerato in questa filosofia, il nostro Poeta vive senza lasciarsi in braccio all'attaccaticcia malinconia. Vero è che qualche volta, in effetti, è schiavo delle molestie della tristezza e della ipocondria; ma questa tristezza non intacca e non disgrega la sua anima armoniosa. Abbiamo osservato altrove, che il Metastasio riuscì benissimo a dissimulare a se stesso, in modo blando, il ruinare della sua forza poetica; giacchè egli assistette alla sua decadenza, smarrendosi nella pigrizia e nell'oblio. Se del pessimismo circola in parecchie sue lettere, è quel

---

(1) Lett. del 1741.
(2) *Epist. Traversi*, p. 339.

pessimismo che consegue ad una difficile digestione; i « flati » e i « cancherini » gli velano per un momento la rosea visione della vita, ma non gliela abbuiano per sempre. La sua tristezza s'effonde in un lagno, che pare si mitighi e si dilegui nell'ascoltare se stessa. — C'è, senza dubbio, il dolore nella vita; ma è il dolore *savio*, il dolore inevitabile, che *il galateo del cuore* comanda per questa o quella sventura altrui. È quel dolore, diciamo così, ufficiale, che non geme chiuso e quasi inconfessato nel cuore, ma che si spande senza asprezze di espressione, e si adagia nelle forme consuete di tutte le mediocri pene umane; il dolore delle *grandi occasioni*, per la morte della Romanina o della contessa d'Althann, dell'Imperatore Carlo VI o di Maria Teresa, e per tutti i funerei accidenti della vita. Quando si soffre a questo modo, sa già il paziente che la sofferenza ha un limite ed una fine; l'ingombro della pena, anche se gravoso di per sè, si assottiglia nella consapevolezza della sua temporalità.

> Il duol, *che nasce*
> *Sol di ragion*, mai non eccede; e sempre
> Il tranquillo carattere conserva
> Dell'origine sua.

Così sentenzia il Poeta stesso [1].

Tutto questo vangelo di quietismo potrebbe far sorridere di sprezzo compassionevole. Si dirà: è il vangelo, questo, di un onesto impiegatuccio, di un borghesuccio *pater familias*. Ma si rifletta come esso non sia un vangelo stagnante, derivato da una stupida posizione dello spirito: esso invece ha radice in una situazione d'animo eminentemente poetica, nel clima letterario e sociale del secolo; lo stato d'animo di Pietro

---

(1) *Antigone*, atto I, scena I.

Metastasio è quello di un essere privilegiato che si balocca con fantasmi ed è cosciente del giuoco; è lo stato d'animo d'un poeta che non guarda alla vita con sfacciata chiaroveggenza, ma la soffonde di una velatura soave, la solleva dalla realtà per immergerla nel sogno.

Questo stato d'animo crea esitazioni di sentimenti, giuoco di illusioni, una dolce ambiguità, insomma, che è poesia; la vita diventa un favola tramata di sottili e passeggere pene, e di gioie pacate e armoniose. Quando si è convinti di questo *drama* fittizio dell'anima, si alleviano le pene e s'insaporano di qualche dolcezza obliviosa; le gioie poi s'illudono e si prolungano, desiose, negli scherzi della fantasia.

> Ah, che nè mal verace
>   Nè vero ben si dà:
>   Prendono qualità
>   Da' nostri affetti;
> Secondo in guerra o in pace
>   Trovano il nostro cor,
>   Cambiano di color
>   Tutti gli oggetti.

Quell'*ah* messo in principio dell'aria, vorrebbe forse avere la forza esclamativa di una scoperta lacerante della vita fittizia del nostro animo? Il Leopardi avrebbe insistito su quell'accento con forza disperata, guardando con sguardo fermo ed acre la nuda vita. Nel Metastasio, fratello minore del sognante Petrarca, quell'*ah* si allenta in una rassegnata dilucidazione di questa realtà di cose; il poeta non è vero che soffra, scoprendosi una *persona* di una mera *fabula* del suo animo, ma ne è perfino contento; si sente quasi più leggiero quando riconosce che ogni pena del suo cuore è un giuoco, un *ludus mentis*.

Sentite il Petrarca quando, dopo aver indicato il luogo dove la donna amata cantò dolcemente e dove

si assise e dove si rivolse e dove rattenne il passo e parlò e sorrise e cangiò colore, esclama:

> In questi pensier, *lasso*,
> Notte e dì tiemmi il signor nostro, Amore:

Quel *lasso* non è un ohimè di dolore, ma un'ohimè di saporosa melanconia; il poeta è vittima della sua fantasia d'innamorato, ma è vittima contenta: egli è sempre dolcemente consapevole di piangere e ragionare *fra le vane speranze e 'l van dolore.*

Non altrimenti il Metastasio:

> Ah non sol quelle che io canto o scrivo
> Favole son, ma quanto temo o spero,
> *Tutto è menzogna, e delirando io vivo!*

Come si vede, questo atteggiamento dello spirito davanti alla vita non è pigra abitudine di un uomo di sorda umanità: non per ignavia di arcade quindi, ma per squisito desiderio della penombra, della vita dolcemente crepuscolare, il Nostro proclamerà la necessità dell'illusione. « Qual cosa più vana di un sogno? eppure vi fa passare qualche ora contento. Qual cosa più fallace di una scena? eppur vi trattiene, vi rallegra, vi rapisce colle sue superficiali apparenze » (1). E altrove. « Che ci perderò, se m'inganno? Sarò stato almeno felice per qualche tempo in idea; è *la maggior parte della felicità che ci proponiamo, non sussistono in altra guisa* » (2). Qui c'è tutta la morale settecentesca.

Lo spirito idillico si appaga dell'illusione, e perciò a tutto è pronto, anche alla morte, che è cosa gentile e promettitrice di una nuova e più beata vita. « Ci andiamo sempre... avvicinando all'Eternità, — scrivea due

---

(1) Lett. al Principe Trivulzio, del 16 giugno 1753.

(2) Lett, del 10 agosto 1748, alla Contessa di Sangro.

anni prima della sua morte al Grisi [1] — ma dovremmo essere assuefatti a questo mestiere che esercitiamo dal primo momento che entriamo nel cammin della vita.

> Ogni momento
> Che altri ne gode è un passo
> che al termine avvicina: e dalle fasce
> s'incomincia a morir quando si nasce ».

Ma questi uomini idillici non sanno rinunziare alla loro illusione, se non sulla soglia dell'altra vita. Il Petrarca si rivolgeva al Padre del Ciel per ridursi a miglior porto, ad altra vita e a più belle imprese, dopo i perduti giorni, dopo le notti spese vaneggiando; pur continuava a perdere giorni e a spendere vaneggiando le notti. Il Metastasio, trentacinquenne, scriveva:

> Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
> Fa ch'io trovi riposo in sen del vero!

Come è prolungato e indeterminato nel tempo questo voto!

Il poeta gode di perpetuare questo dolce dormiveglia, e produce in un futuro assai lontano il suo destarsi.

In fondo, gli uomini come lui (poeti, grandi e piccoli che siano, manifesti e non manifesti) non si destano mai; o, meglio, si destano, *per trovare riposo in sen del vero*, nella Morte, arrendendo lenti in abbandono i loro sensi. La Morte è ancora per loro la dolce Vita, che con voce un po' velata e con le dita un po' più lasse viene a infondere nei loro occhi più pace. Il Petrarca si addormenta sul libro di Virgilio, il Metastasio muore, la sera del 12 aprile 1782, con ancora un po'

---

(1) Lett. del 18 luglio 1780.

di musica nell'anima, che gli basta a finire l'ultima arietta:

> Eterno Padre, io t'offro il proprio Figlio
> Che già d'amore in pegno
> Ristretto in picciol segno
> Si volle a noi donar.
>   A lui rivolgi il ciglio,
> Mira chi l'offre, e poi
> Lascia Signor, se puoi,
> Lascia di perdonar.

Così raccontano i biografi che il Poeta, ricevendo il Viatico, improvvisasse questi ultimi versicoli. Curioso simbolo di un secolo che si spegneva anch'esso, illudendo l'angoscia del tramonto con gorgheggi e melodie!

IL MONDO POETICO DELL'ARTISTA

Il Metastasio, scolaro del Gravina, ragazzo quattordicenne e poco più adulto, ha seguito gli insegnamenti del maestro, e abbiamo, in altre pagine di questo libro, mostrato l'influenza di cotesti insegnamenti nei primi componimenti del precoce verseggiatore. Ma, passati gli anni di disciplina, il Metastasio ha spostato il suo centro di attività; ha lasciata la posizione assunta per dovere di scolare e si è orientato, seguendo il suo genio della contemporaneità, verso il momento storico della letteratura dei suoi tempi. Questo suo trapasso si compie tra due poli opposti, poichè l'ideale graviniano, per il quale aveva prima militato, era in vero conflitto con l'ideale d'Arcadia, per il quale poi egli finiva col dichiararsi genialmente.

In fondo, l'aspirazione graviniana ad un'arte rigidamente classica, calcata sui modelli antichi, educata alla concezione severa di un Dante, penetrata di un ardore non effimero per il *vero*, non poteva non esprimersi in una forma crudamente antitetica all'ideale d'arte rimesso in onore dall'Arcadia. Il Gravina vedeva giusto, quando negava al petrarchismo, resuscitato dalla moda arcadica, la capacità a superare il seicentismo; l'Arcadia, col suo nuovo ideale d'arte, non oltrepassava, ma si collocava allo stesso livello, per una via parallela, del seicentismo; essa si riduceva ad essere ancora un'umile esperienza *in corpore vili*, un torbido conato che, nella sua vanità, doveva convincere meglio gli spiriti della necessità di un più forte ideale d'arte e di vita. Fu dunque

una semplice premessa del neo-classicismo, e mentre l'Arcadia stessa si illuse ambiziosamente di avere attuata una riforma, merito ed importanza storica essa acquistava non per aver compito o per aver virtualmente pensato di raggiungere qualche cosa, ma solo per aver fatto sentire la necessità, involontariamente, di un vero risorgimento e di averne affrettato l'attuazione.

E Pietro Metastasio fu il poeta dell'Arcadia, poeta di un'età di transizione, non di una età iniziatrice; il suo era un ingegno, direi, femminile, perchè egli potesse tracciare un solco, con robuste forze, sulla vita spirituale dei tempi stessi; donde quel tanto o quel molto di passività letteraria che c'è nella sua opera rispetto all'arte del passato che le era stata madre: il mondo artistico del Metastasio è un riecheggiamento musicale del vecchio e classico mondo letterario italiano, già estenuato nel troppo dolce saziarsi di se medesimo. Ma cotesta femminilità del temperamento poetico è giovevole al Metastasio in quanto tra la stanchezza generale, gli permette, in forza della sua stessa forza di vibrazione femminile, di impadronirsi di un contenuto letterario impoverito e consunto, estraendolo vivo e fresco alla tradizione. Gli arcadi fratelli, non vibranti nemmeno di questa modesta forza femminile nel risentire il passato artistico d'Italia, lo mortificano con le loro elucubrazioni poetiche e ne decretavano, loro malgrado, la morte; il Metastasio carpisce, con palpito nuovo, gli elementi di questo mondo artistico che stavano per disperdersi e li compone in un epilogo sonoro. Gli uni fanno opera accademica, l'altro opera calda di vita; autentica è quindi, se non ricca, la sostanza poetica di Pietro Metastasio.

Ma, poichè, come abbiamo detto, l'insegnamento del Gravina sortì, sullo spirito artistico dell'adolescente, un effetto diverso da quello vagheggiato dall'austero

maestro, questo sottrarsi dell'alunno, quasi per tacito conflitto, alla pressione intellettuale del letterato e giurista calabrese, è buona cosa per confermarci come l'educazione retorica, che procede necessariamente dall'esterno, repugni a un'intelletto che ferve già di una sua oscura originalità e tende a crearsi la sua norma interiore. Di fatti il Metastasio, pur scaltrito dall'educazione graviniana, rimane artisticamente in uno stato di ingenuità. Si può osservare un trapasso di ideale estetico tra i componimenti eseguiti fino al 1717-18 e quelli venuti subito dopo; e fu trapasso decisivo pur nella sua forma esteriore di pacatezza e di chiarezza. Del 1717 è il *Ratto di Europa*: il solito macchinario mitologico costituisce l'impalcatura del componimento. Vi è prevalenza dell'elemento pittorico-decorativo; vi è l'abilità del virtuoso adolescente che ha letto e studiato dei poeti, più che per vibrarne nella sua anima inconsapevole di poeta « infante », solo per rapirvi la gemmetta preziosa, per frugarvi il versicolo, prenderne gli spunti, il colore, per le sue esercitazioni di scuola. Ed era naturale che l'esuberanza dei particolari descrittivi dovesse essere la nota caratteristica di questi componimenti: la poesia pittoresca (intesa in largo senso) è la poesia degli artisti di forze modeste, e de' novizi in generale. Il giovane verseggiatore è come l'uomo provveduto alla giornata che esibisce tutto quello che ha; non ha lo spirito della rinunzia, non elegge aristocraticamente, ma ammassa con goffa ambizione tutto quello che la tenace memoria gli riversa. Si legga, p. es., la descrizione che il Metastasio fa d'Europa, nel componimento di cui si è detto; c'è un guazzetto di roba la più omogenea e la più eterogenea. Intendo dire: il poeta vi descrive la fronte spaziosa, i dorati crini, le nere ciglia, le guance rosee e liliali, il naso gentile, i denti eburnei, ecc. ecc., le quali cose, tutte contigue

tra loro, ci dovrebbero far balzare chiaro e delineato il fantasma femminile. Ma il poeta lavora d'intarsio, finisce minutamente ogni particolare come una cosa a sè; vi si indugia solitariamente senza preoccuparsi dell'insieme.

E questo vezzo dell'enumerazione descrittiva viene educato nel giovine Metastasio non solo dall'ambizioso istinto dello scolaro che vuol dar fondo al suo repertorio, ma anche dall'andazzo poetico dei tempi che non poteva non influire su un giovine poeta, il quale, tenuto a bada da un troppo severo maestro, respirava cupidamente, in attesa di libertà. Parecchi versi di questo periodo di attività, *consule Gravina*, rievocano alla nostra memoria motivi sfruttati dai poeti del seicento. Leggiamo, per esempio:

> De' suoi dorati crini altri s'annodano,
> Altri cadendo poi disciolti e liberi,
> A guisa d'onda, nel cader s'increspano,
> S'innalzan spesso, e lentamente tremano
> Al dolce assalto di lascivo Zeffiro.

C'è quella sensualità di visioni che, più che capacità poetica di ritrarre il fascino femminino, è virtuosità fonica, ereditata dai verseggiatori seicentisti.

L'interesse del poeta, abbiamo detto, non è per il quadro, ma per il particolare del quadro; così per toccare un esempio diverso, laddove il poeta ci descrive Europa, che gode *di mirar del mar l'aspetto vario*, pare che si dimentichi di Europa, poichè continua per conto proprio, aprendo il libro di un poeta latino, per tradurlo e rimaneggiarlo:

> .... D'ira pieni e Borea ed Affrico
> Con ugual furia oppostamente pugnano,
> E i salsi frutti fra di lor s'incalzano;
> E quindi l'onde all'incontrar si rompono,
> E biancheggiando fino al cielo ascendono;

I cavi scogli ripercossi gemono
E la candida spuma addietro gettano.
Sul lido intanto le cornacchie garrule
Battono l'ali, e colle grida querule
Tentan vincer del mare il vasto strepito.

Non è chi non veda che qui il poeta si è messo a fare il traduttore di Vergilio. Anche nella scelta stessa del metro, il verso sdrucciolo, si sente la scuola del trissiniano Gravina; il trapasso di arte, o, diciamo meglio, di maniera, che osserveremo nei componimenti scritti subito dopo la morte del maestro, è anche trapasso nei metri.

Non più il faticoso e pedantesco verso sdrucciolo, o l'ambiziosa saffica rimata, ma l'agile canzonetta d'Arcadia dai settenari gai nel bacio alterno delle rime.

Colla canzonetta *Già riede primavera*, composta con molta probabilità nel 1719, a Roma, o forse anche a Massa di Somma come vuole qualche biografo, il Metastasio entra risolutamente in Arcadia e si prepara ad essere il corifeo di quella forma poetica che contrassegna, secondo gli storici della letteratura, il secondo periodo della famosa accademia.

Circola in questa canzonetta, e in quell'altra l'*Estate* d'ispirazione affine composta nel 1724, la materia cara agli arcadi poeti. C'è l'idillio campestre diventato letteratura. In fondo, il Metastasio si distingue solo per l'agilità spontanea dei suoi versicoli, che sembrano zampillare da una vena schietta di virtuoso musicale, e questa sua spontaneità che può parerci a tratti volgare e può essere scambiata per estemporaneità, è frutto spesso di un laborioso raccoglimento in sè del poeta. Poichè la liquidità dei suoi versi difficilmente colpirebbe, se fosse ottenuta con un facile rovescio di meliche parole: poeta spontaneo, abbiamo osservato di sfuggita in un altro punto, non è colui che agevolmente si adagia

nell'espressione, ma colui che molte volte vi si indugia con fatica industre, per specchiare meglio il suo fantasma, e l'Ariosto, che, come fu detto, doveva pensare in ottave, insegni coi suoi manoscritti *tractati nocturna et diurna manu*.

Il Metastasio, l'ex improvvisatore, esperimentò presto l'*otium* faticoso del poeta di studio; lo provano queste due canzonette che han fatto meravigliare qualcuno perchè di un autore così giovane. Ma l'ispirazione, diremo, è un po' troppo di maniera. C'è l'idillio di Arcadia. Elementi dell'idillio metastasiano sono prima un sentimento languido dell'amore, e un sentimento poi della natura, quest'ultimo spesse volte confezionato sui libri. Non c'è fusione di questi due sentimenti nello spirito del poeta; in un poeta idillico, tipo Metastasio, la natura esiste non in quanto si fonde e confonde con gli affetti che agitano l'anima sua, ma in quanto è un oggetto, un bel quadro, buono per una bella descrizione. L'artista non ha la forza di incorporarsi nella natura, e di parlare, gemere o gioire, uno solo con essa; ma la sta a guardare con l'occhio passivo del letterato, del virtuoso artefice, che per l'occasione sa intelaiare il suo bravo componimento. Ne viene che l'espressione si divide a mezzo; il poeta recita per un bel po' il suo scolastico ritratto sul paesaggio e poi ci incastra la sua canzonetta erotico-sentimentale, e l'organismo artistico si muove a disagio.

Ecco come incomincia la canzonetta *La Primavera*:

Già riede primavera,
Col suo fiorito aspetto;
Già il grato zeffiretto
Scherza tra l'erbe e i fior.
Tornan le fronde agli alberi,
L'erbette al prato tornano,
Sol non ritorna a me
La pace del mio cor.

Sol non ritorna a me la pace del mio cor! A questo punto, parrebbe che il poeta volesse raccogliersi, per esprimere le sue pene o volesse assorbire in sè la natura per viverla non esteriormente, ma nel suo spirito; viverla, in quanto agiti dei sentimenti o si confonda con le sue pene. Nient'affatto. Un poeta come Leopardi — mi sia lecito ricordare un grandissimo, respirando le bassissime aure dell'Arcadia — un poeta come il Leopardi, dico, fa un semplice cenno di ciò che vede: *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*. Il resto poi è tutto un sentire in sè, un dissolvere la natura in se stesso, *un fingersi nel pensiero*.

Il Metastasio invece smette di sospirare, e quietamente si mette a fare una descrizione della primavera, buona per essere affidata alla memoria delle educande e dei seminaristi:

Febo col puro raggio
Sui monti il ciel discioglie,
E quei le verdi spoglie
Veggonsi rivestir.
E il fiumicel che placido
Fra le sue sponde mormora,
Fa col disciolto umor
Il margine fiorir.

E così continua per altre otto strofette, finchè una buona volta si decide e ricomincia a sospirare:

E tu non curi intanto.
Fille, di darmi aita...

Arcadia passeggiata e ripasseggiata.

Risparmiamo al lettore l'esame della più adulta canzonetta *l'Estate*: dovremmo seguire un processo analogo di analisi per arrivare su per giù allo stesso risultato; pure, per la verità, dobbiamo notare nella seconda

canzonetta una maggiore personalità di visione artistica. Si leggano questi versi:

Là sull'arido terreno
Scemo il can d'ogni vigore
Langue accanto al suo signore,
E nè meno
Osa latrar;
Ma tramanda al seno oppresso
Per le fauci inaridite
Nuove sempre aure gradite
Con lo spesso
Respirar.

È un particolare realistico colpito con sicurezza discreta, e quell'incalzare del verso rende efficacemente l'affannoso respirare del cane; ma siamo sempre nei limiti descrittivi e nella superficialità del colore.

Dopo la poesia di Arcadia, la poesia da camera. Ma attraverso questi trapassi che potrebbero apparire un ripetersi di uno stesso fenomeno variato solo nell'aspetto esteriore (anche la poesia di salotto, si può obbiettare, è poesia di Arcadia), c'è veramente un progresso.

Il Metastasio comincia improvvisatore quando vaga per le strade di Roma; si fascia di un ambizioso paludamento di classicista in casa del Gravina, e in questo passare dalla piazza alla biblioteca c'è vantaggio e progresso; assume la fistola arcadica, dopo la morte del maestro, ed è questo un presentimento, anzi il segnale della liberazione dalle formule di scuola, per cadere, sia pure, in una poesia di maniera anch'essa, ma più consentanea al suo temperamento artistico. Adesso diventa poeta delle dame napoletane e sempre ancora con

suo vantaggio. Poichè, in fondo, questo nuovo orientarsi dell'attività del nostro giovanissimo poeta non è improvvisato, per influenza effimera di un ambiente. Si è detto altrove che il Metastasio si colloca, per via delle qualità native del suo temperamento, sinçronisticamente nel suo secolo; vorrei dire anzi che è egli un *settecentista nato*. Non rilutta, non combatte, ma si abbandona e si illude; in questa sua docilità alla vita del secolo sta il motivo della bontà di certa sua arte, come della caducità di una buona parte di essa. Siccome si arrende docile e soave, vive sinceramente uno stato di animo diffuso nella società del suo tempo; e questo suo interessamento sincero alla vita galante, simposiaca, nuziale dei suoi tempi, essendo egli un poeta, lo salva dalla pigra e venale attività del mestierante.

A Napoli scrisse parecchi epitalami; ma nel suo ufficio di poeta pagato dalle famiglie signorili, egli sa dimenticare la sua umiliante condizione di poeta *pagato*, per essere, anche, semplicemente poeta.

> Stava la bella Dorma intenta allora
> Su le carte a snodar musici accenti,
> E alla voce, or tremula or sonora,
> Tacean su l'ali innamorati i venti.
> Men soave di lei si lagna, e plora
> La mesta filomena ai dì ridenti,
> Qualor va solitaria in balza aprica
> La dolce a rinnovar querela antica.

Leggiamo le ottave abbondanti dell'epitalamio *Altri di Cadmo o dall'offeso Atride*, e sentiamo la vena ruscellante dell'improvvisatore che strofi e strofi riversa; ma qualche volta, ci soffermiamo su l'inflessione musicale di qualche verso, sulla grazia flebile di suoni di qualche ottava, e vi sentiamo la pacata malinconia di un poeta, la quale vapora nella parola, diventando saporosa, sensuale, nella combinazione melodica delle sillabe.

Il Tasso, il Marino, il Guarino, Ovidio, sono gli autori di Metastasio, da cui deriva ed educa in sè uno stato di animo idillico-sensuale, che si effonde con uno squisito senso melodico, nell'impalcatura oziosa di una azione pastorale e di una serenata. Gli epitalami preannunziano e accompagnano le serenate della *Galatea*, dell'*Endimione*, degli *Orti Esperidi* e dell'*Angelica*.

Questi epitalami e queste serenate costituirono la fortuna di P. Metastasio. In fondo l'azione pastorale è un pretesto; la rievocazione di ninfe e di pastori è la *maniera*, il giuoco di un'artista che vive in una società raffinata e, per ciò, dà una vernice cortigiana all'ingenuo mondo pastorale degli antichi poeti. Nelle serenate poi è evidente una preoccupazione pratica; sono esse composte per incarico di principi o di dame per festeggiare nascite o imenei illustri. La tendenza nativa del Metastasio al cortigianismo e alla galanteria, in questi componimenti, si rivela chiara senza compromessi e senza ipocrisie. Cosa questa che rende meno disgustose moralmente, sebbene sempre per il lato artistico fastidiose e disarmoniche, l'interruzioni brusche che l'autore fa allo svolgimento della favola, per far sapere al rispettabile pubblico per bocca di un suo personaggio che quello è un giorno di festa, di letizia; che non bisogna aduggiarsi con qualche triste vicenda delle *dramatis personae*, essendo nato o prossimo a nascere il tale dei tali, di sangue purissimo celeste. Più tardi il poeta, scaltrito nella sua arte, non potendo abolire il programma pratico celebratorio, confinerà in una postuma licenza l'augurio e l'encomio per l'illustre nascituro, o neonato, o per qualsiasi altro colendissimo signore; nell'*Angelica* già troviamo applicato questo scaltro espediente, con vantaggio e dignità dell'artista.

Cortigiano il Metastasio, ma anche galante; e si delinea, fin d'ora, nella sua fisonomia artistica l'ambizione

del filosofo del cuore che costruisce squisiti componimenti di psicologia amatoria. In lui c'è un po' il bernoccolo ovidiano, quando vuole offrire la sua *ars amandi* o la *confectio cordis* ai sospirosi spettatori e alle languide spettatrici; poichè egli, nel linguaggio della passione, più che lanciare la parola vibrante di passione, nuda di retorica, che esalta e commuove senza civetterie, ha il vezzo di disquisire, di chiarire uno stato di animo, di farne insomma una psicologia intellettualistica condita di soave licor. È un artista analitico, che non conosce le sintesi liriche. Nella *Galatea*, per es., riassume lo stato di animo dell'innamorato con questi versi:

> Goder senza speranza,
> Sperar senza consiglio,
> Temer senza periglio,
> Dar corpo all'ombre e non dar fede al vero,
> Figurar col pensiero
> Cento vani fantasmi in ogni istante,
> Sognar vegliando, e mille volte il giorno
> Morir senza morire,
> Chiamar gioia il martire,
> Pensare ad altri, ed obliar se stesso,
> E far passaggio spesso
> Da timor in timor, da brama a brama,
> È quella frenesia che amor si chiama.

E la psicologia elegante a buon mercato, che, piena di antitesi alla petrarchesca, sarà piaciuta tanto alle alunne dotte d'allora.

Un codice galante era indispensabile ai settecentisti; un illustre cicisbeo, il Metastasio, prodigava volentieri le sue virtù di artista *ad usum amantium*, e cominciava *a teneris unguibus*.

Nella *Galatea*, per citare un esempio, già era contemplato il caso di una donna che voglia assicurarsi il possesso dell'amante.

Parla Angelica a Licori:

Talora
Devi ad arte mostrar, che tu non l'ami.
Che se Tirsi ti crede
Preda troppo sicura, in altra parte
Il suo cuor volgerà. Quel cacciatore
Che ha la lepre nel laccio,
Più non la cura, e solo
Presso a quella che fugge, affretta il piede.

Le damine leggevano e segnavano in margine, con la rosea unghia, le sagge parole.

Accanto a questa arte eterogenea, una vena sottile di poesia ingenua si fa strada. L'elegia d'amore tenera e voluttuosa, l'idillismo oblioso, la gioia di amore numerosa come un accordo melodico, danno una lucentezza di vita a quest'arte illusoria, consunta nei trastulli dei poeti perdigiorni del passato.

Sentite l'elegia di amore, con riecheggiamento commosso dei vecchi motivi, nell'*Endimione*:

Care selve romite
Un tempo a me gradite,
E del crudo idol mio meno inumane;
Deh lasciate, ch'io sfoghi
Delle vostre ombre almeno
Col taciturno orrore,
Se con altri non posso, il mio dolore.

C'è un Petrarca dolcemente estenuato, quando scriveva, rivolgendosi a luoghi tanto cari, quei versi:

Date udienza insieme
Alle dolenti mie parole estreme.

L'elegia è diventato ritornello, o suadente scambio chiastico di parole, come in quei versi:

O de' conforti miei dolce tormento,
O dei tormenti miei dolce conforto (1).

---

(1) *Endimione*, parte II.

È diventata sospiro che ascolta e blandisce se stesso:

> Vaghe piaggie odorate,
> Ombre placide e chete,
> Per me senza il cor mio belle non siete!

È Venere che parla negli *Orti Esperidi*, per la lontananza di Adone, e, mentre nega la bellezza di quei luoghi per l'assenza dell'amato, si riposa con la voce, con un compiacimento contradittorio, su quelle piaggie *odorate* e su quell'ombre *placide e chete!*

C'è qualche cosa di tassescamente flebile in certi squarci di queste serenate. Sentiamo negli *Orti Esperidi*, come Venere narra di un suo sogno all'amato:

> . . . . . . Dormendo ti vidi
> (Ah ch'io tremo a ridirlo, anima mia!)
> Semivivo e languente
> Sotto il sanguigno dente
> Di rabbioso cinghial cader ferito.
> Languido, e scolorito
> Era quel volto, e ti scorrea dal lato
> Il vivo sangue a rosseggiar sul prato.
> *Alla tremula voce,*
> *Ai tronchi detti, ai moribondi rai,*
> *Col tuo nome fra i labbri io mi destai. . .*

C'è un esitante affanno in questa breve e semplice narrazione, la quale si conclude con qualche melodico versetto d'accento femminile, di quelli cari a Torquato Tasso.

E Diana, nell'*Endimione*, parlando dell'amato giovine moribondo, dice:

> Forse ch'ei vive ancora, e pria che morto
> Di quel ciglio la luce in tutto scemi,
> Vo' raccor da' suoi labbri i spirti estremi.

Sono gesti da Tancredi settecentesco, metastasiano: nel suono del verso c'è la riposata malinconia, che è

come un'eco di quella malinconia più profonda che vibra nell'ottava tassesca, quando il cavaliere cristiano accorre al picciol rio e v'empie l'elmo e torna mesto al grande ufficio e pio.

Accanto all'elegia e compenetrato con l'elegia c'è l'idillio, il desiderio di riposo nella natura. Ma questa aspirazione alla semplicità e alla bontà agreste, abbiamo già osservato, non è la passione vissuta da anime ingenue, ma è il desiderio vezzoso delle società culte e raffinate. Quanto più è prosaica la vita d'una società, tanto più deliquescente essa si finge una vita ideale; si desidera la pace idillica, senza volontà dell'attuazione, quasi solo per assaporare la dolcezza fonica delle parole che esprimono quel desiderio.

Sentite come parla Angelica a Medoro, nella serenata omonima:

Esci dal chiuso tetto,
Medoro, idolo mio; fra queste frondi,
Fra quest'erbe novelle e questi fiori,
Odi come sussurra,
Dolce scherzando, una leggiera auretta,
Che all'odorate piante,
Lieve fuggendo, i più bei spirti invola,
E nel confuso errore
Forma di mille odori un solo odore.
Vieni, che in questo loco,
Ove del dì splendon più chiari i rai,
Men grave albergo, e più felice avrai.

Sono i luoghi comuni dell'idillio, le vecchie parole intese con palpiti nuovi da una società stanca ed esaurita. Il chiaro di luna è immancabile nelle patetiche scene d'amore, il cielo imprescindibilmente deve arridere pietoso agli amori di questa o quella coppia innamorata:

Non vedi il cielo
Come arride pietoso ai nostri amori?

Ecco dall'onde fuori
Spunta la bianca luna, e 'l ciel rischiara
Col suo tremulo raggio, e fin del bosco
Fra gl'intricati rami,
Penetrando furtiva,
A regolar gl'incerti passi arriva.

Così Angelica a Medoro, e Medoro fa da eco musicale, rispondendo:

Se al suo placido volto
Importuno vapor non copre il lume,
Coll'umido splendore
Sarà dolce compagna al nostro errore.

Con uno scenario simile, facilmente si pensa quale debba essere il linguaggio passionale delle persone della favola.

La pena e la gioia d'amore sono ridotte a pure effusioni musicali. E se originalità c'è nella poesia d'amore di questi componimenti, c'è non per l'eletta specie dell'espressione, che è comunissima, ma per la *numerosa* liquidità delle parole.

Io dico all'antro, addio:
Ma quello al pianto mio
Sento che, mormorando,
Addio risponde.
Sospiro, e i miei sospiri
Pe' replicati giri
Zeffiro rende a me
Da quelle fronde.

Per gli amanti delle favole metastasiane, tutte le immaginarie spelonche sono popolate di echi: la voce della loro passione è veramente una lusinghevole eco.

Tale, anche per noi, è questa poesia metastasiana; un'eco, una carezza, non vogliamo dire se dell'anima o dell'orecchio.

*
* *

Questa mezzana tiepidezza nell'amore, questo mite e idillico lagrimare di dolcezza e di pena, giustifica l'intonazione modesta di tutto l'insieme dell'azione teatrale; giustifica, vogliamo dire sin da ora, quelle effusioni liriche, frequenti nella produzione posteriore, espresse per lo più con un'aria comparativa. È stato notato dai critici contemporanei al poeta l'importunità delle arie comparative che troncano a mezzo o raffreddano la concitata espressione degli affetti; ma si è guardato, con illusione, a questa concitazione degli affetti, esagerandone la violenza. Poichè il linguaggio della passione nel Metastasio, pur nelle sue forme di eloquenza teatrale, non è mai così ruinoso, da impedire al protagonista un indugio su se stesso, una riflessione esclamativa sul suo stato d'animo:

La tortora innocente,
Se perde la compagna,
Dolente ognor si lagna,
E forse in sua favella
Barbaro chiama il Ciel,
Tiranno Amore.
Piango pur io così,
Se priva i sguardi miei
Colei che m'invaghì
Del suo splendore.

Così Medoro, nell'*Angelica*. Questo suo fermarsi sulla tortora innocente che si lagna della compagna perduta, non appare a noi interruzione importuna, staccata. Ci pare anzi, che questo illudersi della pena di Medoro nel ricordo della pena di un'altra creatura sia molto rispondente a verità: un animo discretamente commosso, soavamente dolorante, ha tempo e desiderio di fingersi immagini di pene consentanee alle proprie; e quel ri-

cordare la pena altrui molce la sua stessa sofferenza; impietosirsi di quella, è un maggiore intenerirsi della propria.

Quando il linguaggio d'amore si mantiene in questa mite temperie idillica, riesce a persuadere artisticamente; ma se il personaggio si monta, si complica, esso cade nelle sforzature, nelle svenevolezze o in una grottesca tragicità.

È un difetto questo di misura, che accompagna quasi costantemente la produzione del nostro poeta. Vedete Orlando, nell'*Angelica*.

Parla d'amore, come un'arcade vizioso, con lattiginosa tenerezza, e si dispera in una maniera buffamente tragica.

Angelica va a bagnarsi in un ruscello? Ebbene, lui fa il suo componimento arcadico al *felice rio*:

> Vanne, felice rio,
> Vanne superbo al mar;
> Ah potess'io cangiar
> Teco mia sorte.
> Or or tu bagnerai
> Quei vezzosetti rai,
> Che volgon la mia vita,
> E la mia morte.

Orlando si sa tradito? Allora gesticola, urla. Vuol *confondere le sfere*, vuol *far del mondo una scomposta mole*, vuol *togliere il corso agli astri, i raggi al Sole!* Ma sapete come va a finire? Tra il suo vaneggiare, scorge ad un tratto un fantasma, non si sa se reale o irreale; ma per lui quel fantasma è Angelica. E allora batte le manine:

> Più sdegnato con te, cara, non sono;
> Torna, torna ad amarmi, e ti perdono.
> Aurette leggere,
> Che intorno volate,
> Tacete, fermate,
> che torna il mio ben.

È la parodia dell'amore e della pazzia d'Orlando, una parodia inconsapevole! Un'animula del settecento non può inasprirsi e riconciliarsi con l'amore, che con una ballettante arietta!

Pure queste serenate, nella loro eterogeneità artistica, sono un buon preannunzio del melodramma.

Quello che vivo c'è in queste azioni teatrali è lo spirito lirico musicale che pervade la rappresentazione: in fondo l'attività del nostro poeta si piega sin da ora ad una drammatizzazione di uno stato d'animo lirico diffuso nel secolo. Precisamente: tutta l'opera del Metastasio potrebbe definirsi una rappresentazione esteriormente drammatizzata d'uno stato d'animo idillico, vivo nel poeta e vivo nello spirito dei suoi contemporanei; donde il carattere favoloso-melodico dei melodrammi metastasiani e la monotonia delle situazioni e la stretta somiglianza di personaggi, quasi che il Metastasio, per il prepotere dell'anima sua, non riuscisse a straniarsi dal mondo circoscritto di essa e necessariamente invadesse e modellasse *ad immaginem suam* le fisonomie della multanime umanità.

Questo nucleo centrale lirico quando si effonde, immune da superfetazioni, ci dà arte squisita e musicale; quando si arricchisce di elementi estranei, ci offre rappresentazioni ambiziose (gli eroi), che, sebbene decorose nella costruzione, pur rilevano spesse volte l'artificio e provocano tanto più inesorabilmente, quanto più prima ci si era illusi, le risate del lettore.

L'idillio galante d'amore, genuino, caldo d'umanità, tenta di superarsi, diventando tragedia; ma nel suo fondo rimane sempre idillio, con un paludamente ambizioso di tragedia. Da questo accostamento, da queste velleità di complicarsi, di montarsi, scaturisce il comico, che coinvolge personaggi ed autore. Nell'*Angelica* già abbiamo visto, come la modestia del linguaggio passionale di

alcuni personaggi conferisca valore persuasivo all'arte del poeta; laddove Orlando, con le sue pretese tragiche, precipita nel ridicolo.

*
* *

La *Didone*, rappresentata nel 1724 con un enorme successo, ripetuta varie volte in altre città, può dirsi l'esplosione dell'ingegno artistico del Metastasio. È l'opera, in cui le qualità del poeta si disegnano più recise e rigogliose, con le loro tendenze genuine e anche viziose. Ma la caldezza di questo piccolo capolavoro è tale, che è facile produrre in uno sfondo lontano qualche stonatura, per richiamare prominente a noi quella che è la rappresentazione più efficace, più riuscita. Anzi direi, che qualche spunto falso ha valore per isolare più magnificamente la parte vitale del dramma.

C'è contrasto tra il mondo intenzionale critico dell'autore e il mondo artistico effettualmente raggiunto; il poeta avrebbe voluto fare, quella che si dice una tragedia, ed era lusingato dalla nobiltà del tema, dai nomi classici di Enea e di Didone, dalla catastrofe che è epilogo alla favola, dal Fato che è il *Deus ex machina.* Virgilio e Ovidio erano poi i suoi altissimi precursori. Noi che leggiamo la *Didone*, dobbiamo abolire dalla nostra memoria il ricordo di questo mondo intenzionale critico dell'autore.

Spogliamo Enea e Didone dei loro paludamenti classici e rivestiamoli cogli abiti settecenteschi. Didone ci apparirà una povera damina del secolo, che piange e si dispera per la partenza del suo cavalier Enea. Enea sarà un buon eroe con lo spadino settecentesco, che si finge straziato di vivere una doppia vita: la vita della devozione supina per gli Dei, la vita dell'amore eroicamente esitante per una signora appassionata. Questa

doppia vita, in un uomo di passione e di volontà, poteva produrre urti tragici; ma in Enea, che vive e sente obbedendo solo al galateo astratto dell'uomo pio e dell'uomo amante, la tragedia non c'è. C'è la mimica tragica, non l'anima tragica; e la mimica, in contrasto con l'anima, naturalmente è buffa. Enea ha tradito l'autore; ma è fortuna che l'interesse dell'artista si sia rivolto maggiormente alla protagonista, a Didone, giacchè questa è balzata nella sua vita reale di donna.

Enea, col suo automatismo eroico e con le sue enfatiche esitazioni e rinunzie all'amore, ci è utile, in quanto ci scaltrisce e ci fa ridurre alle umili proporzioni di un dramma settecentesco il dramma della classica Didone.

La *pietas* di Enea è la *pietas* di un figlio del secolo, che era stato educato alla morale tradizionale del Concilio di Trento. Mentre Virgilio, che ebbe anima religiosa, espresse sinceramente il fascino severo della divinità patria sull'uomo; il Metastasio, che vive nel settecento, insiste sulla fisonomia esteriore dell'anima pia: il Concilio di Trento aveva rigenerato l'ambiente morale d'Italia, *formalmente*, bandendo l'osservazione scrupolosa delle pratiche del culto. Ed Enea è un uomo pio *formale*, è un santo senza l'abnegazione eroica del santo; è una tarda contraffazione del già contraffatto Goffredo di Buglione.

La sua santità di sagrestia si confonde poi con la deliquescenza erotico-eroica dell'amante; e questo miscuglio di affetti si svela con grottesco candore nei gesti e nelle parole del personaggio, ampollosi, pseudo-tragici, danzanti tra i sì e i no della passioncella effimera di un uomo del secolo dei cicisbei.

> Se resto sul lido,
> Se sciolgo le vele,
> Infido, crudele

Mi sento chiamar.
E intanto, confuso
Nel dubbio funesto,
Non parto, non resto,
Ma provo il martir,
Che avrei nel partire,
Che avrei nel restar.

Parla dell'ineluttabilità dell'amore con una gravità che rasenta il buffo:

So che m'ama Didone;
Pur troppo il so!

Così egli esclama, parlando con Selene ed Osmida, e quel *purtroppo*, detto nicchiando il capo con filosofica gravità, ci svela il trucco di un'anima settecentesca, che adula se stessa, nel fingersi un supplizio, sapendosi oggetto di un fatale amor di donna! Quando si trova davanti a Didone che gli sollecita la dichiarazione schietta dei suoi sentimenti, egli si fabbrica un angoscioso dissidio interno, e non trova di meglio che invitare Osmida perchè parli per conto suo:

Dovrei . . . ma no . . .
L'amore . . . oh Dio! la fè . . .
Ah! che parlar non so:
Spiegalo tu per me!

E, detto questo, naturalmente si crede libero di partire e di lasciare Didone in asso ad aspettare la risposta!

E quando medita su qualche accidente che possa giustificare un suo distacco da Didone, ricorre con la mente a ripieghi che farebbero onore ad un giovinotto esperto di amori ancillari:

Ah! piacesse agli dei
che Dido fosse infida, o ch'io potessi
figurarmela infida un sol momento.

Ed insiste, con evidente soddisfazione, sulla lotta continua del suo spirito tra l'amore e la *pietas*; adula se stesso, ed esibisce al pubblico il bollettino dei suoi contrasti penosi.

Osmida commenta:

Vincere i propri affetti
Avanza ogni altra gloria.

Ed Enea, con quell'aria di filosofica gravità che gli conosciamo, apre solamente la bocca per dire:

Quanto costa però questa vittoria!

E noi, a sentire queste venerande parole concediamo al buon combattitor l'ombra del lauro!

C'è in Enea poi un contegno verbalmente cavalleresco proprio di una società decadente; se tratta egli con Iarba, il quale, condannato da Didone, viene assolto per intercessione di lui Enea, il cavaliere troiano gli rinfaccia la sua generosità in questi termini:

Se Enea fosse africano,
Iarba estinto saria. Prendi ed impara,
Barbaro discortese,
Come vendica Enea le proprie offese!

Enea ha la facilità dei compromessi, dei ripieghi, dei mezzucci risolutivi. Qual consiglio umiliante non sa dare a Didone!

Stenda a Iarba la destra *e si consoli*!

Quel *si consoli* è tutto impregnato di morale settecentesca: non c'è passione, ma calcolo prosaico dissimulato solo dal vento angoscioso dei sospiri!

Didone è donna, coerentissima nella sua femminilità piena di incoerenze; essa è figura, più calda e più

schietta di Enea; l'eroina metastasiana è una formazione poetica della donna quale si conveniva al secolo. Voglio dire che agli ideali femminili, idoleggiati dalla fantasia di Petrarca Boccaccio Ariosto Tasso, (non nominiamo, per rispetto, Dante, che dei nostri poeti sino al settecento è stato l'unico creatore di personalità femminili veramente umane: Francesca non ha altre compagne che nelle eroine dello Shakespeare!) si aggiunge una nuova immagine letteraria della muliebrità, quella della donna settecentesca, presa dall'ambizione della sua signoria sociale e dalla debolezza della sua anima amorosa.

Didone ha alterigia reale e umiltà di donna amante; in ciò sta l'amabile contraddizione dell'eroina metastasiana.

Amore e maestà non vanno insieme.

Così ammonisce lo stesso poeta, per bocca di Selene; e quella repugnanza interna di due note dell'animo rischiarano, con effetti curiosi, il mistero di un'anima femminile, superbiosa per la comparsa davanti a gran pubblico, pavida, flebile, smarrita nel suo chiuso affetto.

Va lusingando amore
Il credulo mio cuore;
Gli dice: sei felice!
Ma non sarà così.
Per poco mi consolo:
Ma più crudele io sento
Se torna poi quel duolo,
Che sol per un momento
Dall'alma si partì.

Accenti così accorati, così penetrati di dolce passione, sono una prolungata dolcissima eco dell'Aminta tassesco.

E questa donna sa parlare intanto con molto sprezzante sussiego ad Arbace (sotto il qual nome si cela il

pretendente Iarba), quando ne accetta i doni in nome del re dei Mori:

> Mentre io ne accetto il dono,
> Larga mercede il tuo signor riceve.

Contro Iarba, pronunzia, inflessibile, parole di acerba condanna:

> O suddito, o sovrano io vuo' che mora.

Regina volutamente grave davanti a Iarba, è donna con tutte le sue debolezze di donna davanti ad Enea; è gelosa e capricciosa come una donnetta; sfrutta il solito giuoco di mille amanti: illude Iarba, per ingelosire e smuovere Enea. Quando Enea persiste nella sua supina devozione ai voleri degli Dei, Didone non trova di meglio che invelenirsi contro il povero Iarba, che l'ha fatto da fidanzato decorativo, svelare il suo giuoco, deridere la sua vittima.

Il Pindemonte, che nella silloge critica nizzarda, fece l'analisi di questo dramma, timidamente lamenta la poca moralità di Didone.

La Didone vergiliana è decorosa, poichè *nec jam burtivum. . . . meditatur amorem, sed conjugium vocat*; *hoc praetexit nomine culpam*. Ma la Didone metastasiana fa cenno solo una volta o due di nozze e, pur sapendo del fatale andare di Enea, a lui si abbandona senza ritegno. Si scandalizza il Piemonte, lui che, in qualità di critico ufficiale, era costretto a portare sotto il braccio il codice della perfetta moralità; non se ne scandalizzarono certo le dame del pubblico d'allora che videro in Didone un po' rispecchiate se stesse, nella loro fatuità di grandi signore di eccelsa prosapia e nella loro debolezza di Fillidi, tenute sempre al leggiadro guinzaglio d'amore.

Noi che leggiamo, dopo quasi due secoli, ammiriamo la freschezza e la verità di quella rappresentazione; abbiamo scene dove è effigiata la donna della realtà quotidiana, bramosa e schiava, superbetta e tremante. Leggiamo:

OSMIDA. — Se lo torni a mirar, ti placherai. (*Si parla d'Enea che ha preso il congedo*).
DIDONE. — Ritornarlo a mirar! per fin ch'io viva
Mai più non mi vedrà quell'alma rea.
SELENE. (*che giunge allora*).
Parlar, se gliel concedi,
Teco vorrebbe Enea.
DIDONE. — Enea! dov'è?
SELENE. — Qui presso
Che sospira il piacer di rimirarti.
DIDONE. — Temerario! che venga. Osmida, parti.

L'ultimo verso riassume mirabilmente, e comicamente anche, la donna.

Un altro squarcio. Parla Didone:

Passò quel tempo, Enea,
Che Dido a te pensò. . .

C'è l'acre debolezza della donna abbandonata, che vuole illudere se stessa di aver soffocato la passione.

E la Didone è sempre la damina sentimentale anche nel momento più tragico della sua vita, quando medita il suicidio; vorrebbe e non vorrebbe correre verso le rovine:

Vado: ma dove? Oh Dio!
Resto . . . Ma poi . . . Che fo?
Dunque morir dovrò
Senza trovar pietà?
E v'è tanta viltà nel petto mio?
No, no, si mora.

Il sì e il no nel capo le tenzona. Quell'esitazione ci fa vedere come non è la cieca profonda muta passione che l'ha vinta: il poeta la consolerebbe con qualche lieto

scioglimento, se non credesse di fare un torto alla leggenda, a Virgilio, e alla sua ambizione di poeta tragico.

Non è la donna che si precipita, ma è il poeta che la spinge fra le lingue di fiamme e fra i nuvoli di faville e di fumo, e la fa diventare eroina e tragica all'ultimo momento.

Ma ancora il pubblico non vorrà serbare nell'anima sua una commozione troppo forte; i colori tragici dell'ultima scena lo funestano troppo. Il poeta trova l'espediente: sul fuoco trionfano le acque, si rasserena il cielo, si dileguano le nubi, e l'orrido spettacolo si cangia presto in lieta sinfonia. Compare Nettuno a cantare un'arietta. La tragedia è sollecitamente liquidata in una *licenza*!

L'ambizione sentimentale dei personaggi, diciamo adesso, non è riflesso semplicemente dell'ambizione del poeta che la pretende a tragico, ma è vissuta tale nella reale umanità del settecento. In tempi di decadenza, ci si monta, ci si complica sentimentalmente; ci si specchia l'animula a tutti i momenti in lenti d'ingrandimento, si fa una gara di ostentazione del nostro grande cuore. La passione allora diventa verbosa, declamatoria, teatrale; si penetra di buffo in un modo tutto singolare. Quello che dovrebbe racchiudersi pudicamente nel nostro animo, lo si ostenta sfacciatamente al pubblico sole: la passione, che dovrebbe parlare con tremula voce, prorompe in uno scoppio plebeo:

> Son regina e sono amante,
> E l'impero io sola voglio
> Del mio soglio e del mio cor!

Questa violenta dichiarazione di Didone, fatta quando viene richiesta dal pretendente Iarba, faceva vibrare di ammirazione il pubblico del tempo; oggi, mi pare, farebbe sussultare il teatro di uno scroscio non so se di applausi o di risa.

Iarba ci gode a fare un'autocommento sulla sua anima orgogliosa; ma nelle sue parole non c'è la raccolta ed austera alterezza, ma una barbarica iattanza:

> Son quel fiume, che gonfio d'umori,
> Quando il gelo si scioglie in torrenti,
> Selve, armenti, capanne e pastori
> Porta seco, e ritegno non ha.
> Se si vede fra gli argini stretto,
> Sdegna il letto, confonde le sponde,
> E superbo tremendo sen va.

Sono versi pieni di fanatismo lirico, che caratterizzano un uomo. Di un po' di buffo già sono penetrati un po' tutti i personaggi, sempre per la loro pretenziosità.

Selene è la figura della *patita, l'Anna soror* vergiliana, che ama melodrammaticamente Enea, per conto della sorella Didone. Rappresentante di una mediocre umanità, il tipo della *patita*, potrebbe apparirci quasi bella nella sua pudica e inconfessata pena; ma il guaio è che la *patita* metastasiana è sempre un po' ciarliera.

> Abbiamo l'istesso cor Didone ed io:
> Ella in me così vive,
> Io così vivo in lei,
> Che tutti i mali suoi son mali miei!

Così, con melanconica goffaggine, parla Selene e quando nella foga del discorso tradisce la sua passione con un comico espediente, chiamando *cor mio* e *mio bene* Enea, quest'ultimo, nella sua compunta impeccabilità di santo, interrompe:

> Selene, a me « cor mio »?

e poi

> Tu mi chiami « tuo bene »?

E Selene pronta a spifferare un gustoso ritornello:

> È Didone che parla, e non son io:
> È Didone che parla, e non Selene!

Gli stessi contemporanei del poeta dovevano sorridere di questa figura crepuscolare, che quando si affaccia al mondo dalla sua penombra non sa parlare senza cadere in una goffaggine; il bravo marchese Ippolito Pindemonte scriveva: «[Selene] ama sfortunatamente l'amante fortunato della sorella, ed ama e serve la sorella nell'ora medesima; ciò sembra fuor di natura, almeno che non si supponga in Selene una gran virtù, quale non ha già voluto far supporre il Poeta » (1).

Ma non è difficile osservare che la figura della patita, adibita spesso dal Metastasio, è una *dramatis persona* di compagnia, di integrazione. Essa è messa accanto alla protagonista, come nell'esempio della Didone, per accrescere il drammatismo della compagna maggiore, non per vivere essa stessa di dramma. Dobbiamo sempre risalire alla tendenza alla complicazione sentimentale propria dell'epoca di decadenza, per spiegarci l'ufficio pratico-artistico della patita. Una protagonista, tipo Didone, creatura mutevole fatta piuttosto di ambiente che di coscienza, acquista luce dalle vicinanze e dai raffronti. Il Metastasio, inducendo nella scena un'ombra dell'eroina, non intese altro, che rafforzare, sia pure per una via tortuosa ed esteriore, la personalità della protagonista. Questo egli volle raggiungere; Selene quindi, nella sua comicità, ha un ufficio sempre teatralmente utile.

L'arte metastasiana appunto riman sempre un grazioso e curioso giuoco e miscuglio di sincerità lirica e di espedienti teatrali e di suggestivi spunti psicologici del secolo.

---

(1) Cfr. *Op. cit.*, pp. 12-13

PRETESE EROICHE E REALTÀ IDILLICA NELL'ARTE METASTASIANA

Nel Metastasio fu dunque vivissimo, e lo abbiamo detto anche altrove, il senso della contemporaneità; e questo suo lasciarsi dominare dalla psicologia della società che fu sua, e il suo genio musicale, furono appunto le doti che lo fecero rapidamente poeta acclamatissimo in tutta l' Europa.

Il Metastasio soffrì la malia del suo secolo. La società settecentesca è caratterizzata da due termini opposti: il vuoto interiore e la pompa esteriore. Un poeta che avesse voluto diventarne l'idolo, doveva sforzarsi a dissimulare la vacuità spirituale nell'orpello formale e nella sonorità musicale; doveva tendere ad impinguare la povertà morale con l'esibizione dei grandi e bei sentimenti ideali, esemplificati per mezzo di questo o quel personaggio. La società settecentesca voleva illudersi: era beatamente oziosa e si credeva sensibilissima all'eroismo. Era sensibile davvero all'eroismo, ma arcadicamente, idillicamente; dei bei e grandi ideali non aveva l'aspra ansia, ma il riposato e lacrimoso desiderio.

Essa esigeva quindi un'arte adulatrice, poichè v'è sempre tendenza nei periodi di decadenza morale a foggiarsi tipi astratti di perfezione spirituale, che carezzino dolcemente le fibre rilassate dell'anima di un popolo. Si ha allora quello che si dice il dilettantismo della virtù; si ha, non vita dunque, ma arcadia; non si muove la realtà (l'uomo), ma incede l'astrazione (il tipo).

Il poeta, che sia la voce illustre di cotesta società, intende questo discreto bisogno degli spiriti, che è poi anche un bisogno del suo stesso spirito in quanto uomo di tale società; fa egli lavoro d'intarsio spirituale nella sua opera; insinua in essa particelle del tesoro ideale, che altri artisti di umanità più intensa e più integra in altri tempi elaborarono; apre addirittura una bottega, dove si vendono a buon mercato tutte le più belle e più magnifiche virtù, amor di patria, amor di libertà, amor di amore, ecc. ecc. Ma l'idealità è presa d'accatto, e, pervenuta nel clima del tal poeta, precipita improvvisamente al fondo, irrigidendosi e diventando opaca. Si ha così la cristallizzazione dell'ideale.

Il Metastasio, chiamato da un'improvvisa fama, ad essere il poeta per antonomasia del secolo, dovette sentire questa oscura necessità di suggellare nella sua opera lo spirito di velleità eroica del suo popolo arcade nel sentimento, ozioso e mediocre nella pratica quotidiana.

La tradizione letteraria italiana degli ultimi due secoli segnava una via: altri artisti (Tasso, per esempio) si erano straniati dal proprio centro lirico, per costruire un mondo eroico (o religioso) ad uso e consumo di una società poco eroica (o poco religiosa), giacchè l'arte celebratoria, epica, corposa è stata sempre la sublime debolezza del letterato italiano. E la critica, che ha il vezzo di imporre ai docili e lusingati poeti il contenuto della propria poesia, non manca di regolare l'attività degli artisti, compilando programmi ispirati ad alti sensi e pieni d'onestate.

Il Metastasio fu docile all'appello, tacito o espresso, della critica; l'eroismo, dall'impalcatura dell'epica, passava sulle scene. L'eroe, che presentivamo già nell'Enea della *Didone*, vestirà nei drammi posteriori una uniforme più corretta e più dignitosa; i critici, oltre che il pubblico, applaudiranno. Il poeta sarà incoraggiato nella

sua impresa artistica, finchè farà lo stremo di sua possa con l'*Attilio Regolo*, che, al dire di una critica più che secolare, sarebbe il capolavoro del Metastasio.

Il vangelo della critica settecentesca sappiamo noi qual fosse; bisognava lusingare la povera umanità col fingere un mondo favoloso popolato di eroi e di eroine. « L'immaginazione dell'uomo virtuoso — scriveva l'Arteaga — attediata dall'aspetto del vizio trionfante, stanca di vagare per un mondo, dove altro non s'offre al suo sguardo che oppressori ed oppressi, sbigottita dagli urli della calunnia, che soffogano ad ogni tratto i timidi sospiri dell'innocenza, annoiata insomma dal commercio dell'uomo, quale il ritrova comunemente, o debole, o maligno, o piccolo, o brutale, va per consolarsi agli scritti di questo amabile poeta [Metastasio], come ad un Mondo immaginario, che lo ristorerà delle noie sofferte nel vero. Ivi gode di un Cielo meno tempestoso, ivi respira un'aria più degna di sè: ivi conversa con uomini, che fanno onore alla Divinità, onde si scorge balenare sugli occhi quella luce prima del Grande e del Bello, che attesta la sua origine celeste » (1).

È una confessione questa, che ci svela tutta l'anima settecentesca nel suo svenevole sentimento della bellezza e nella sua vacuità dorata; e queste parole dell'Arteaga ci aiutano a segnare le linee del mondo metastasiano: un mondo vizioso in conflitto con un mondo virtuoso; l'uno soccombe, mentre l'altro trionfa luminosamente, per il bene stare del pubblico, degli uditori e dei lettori. Ma tanto il vizio quanto la virtù sono esasperati nella loro umanità, sì che a noi pare qualche volta di assistere ad un equivoco mistero di una vita favolosa, remota da noi, vita che, nella nostra correttezza logica, non sappiamo non sottolineare con un commento un po' burlesco.

---

(1) ARTEAGA, *Op. cit.*, vol. cit., pag. 347.

Nel *Siroe*, nell'*Ezio*, nella *Semiramide*, nell'*Alessandro*, nell'*Artaserse*, drammi scritti tra il '24 e il '30, assistiamo alla formazione e alla solidificazione del tipo dell'eroe.

L'eroismo per il Metastasio è come una categoria ideale che vale rigidamente per sè, come un oggetto che viva fuori di un soggetto. È l'eroismo astratto, fuori degli individui; e appunto perchè astratto, è convenzionale, e di una convenzionalità tutta settecentesca. Così la convenzione dell'eroe nei drammi metastasiani ha una fisonomia propria, la fisonomia del secolo, poichè è ovvio che l'eroismo, anche se lo si contempli nelle note astratte che conchiude in sè, non appena però viene calato nella vita, nella realtà, si atteggia diversamente secondo la qualità fantastica di questo o quel popolo, di questa o quella società che lo idoleggia. L'eroismo, calato nella realtà della vita settecentesca, si scompagina nella sua rigidità meccanica, penetrandosi del soffio dell'umanità circostante.

Se noi nel Metastasio trovassimo l'eroe rigido, impeccabile, quale l'intelletto del poeta avrebbe saputo costruire, noi ci allontaneremmo freddi da cotesta vanità che vuol parer persona; ma il senso squisito della contemporaneità e l'animo di poeta hanno fatto un bello e brutto scherzo al Metastasio. Il poeta ha modellato, nel fondo, il suo eroe *ad imaginem sui*, e lo ha travestito con la divisa dell'eroe classico, confezionata con ingegnosità critica sui libri. Questo sdoppiamento è causa di un pregio e di un difetto: abbiamo, per una parte, la vivificazione del tipo schematico dell'eroe; abbiamo, per un'altra, una repugnanza interna tra la sostanza intima del personaggio e la sua truccatura esteriore.

Quando l'eroe in se stesso si esalta, non si ha più austero amore della virtù, ma libidine buffa di gloria, di coreografia, e noi ridiamo crudelmente. Una delle

note più spiccate dell'eroe metastasiano è appunto il sentimento coreografico della gloria, e poi ancora il vezzo della complimentosità e la velleità taumaturgica. L'eroe è eroe per la comparsa in pubblico; l'eroe adula continuamente se stesso e gli altri lusingatori che gli stanno attorno e non ha per platea, il campo della storia, ma il recinto grazioso di un parco o di un salone; l'eroe ha l'aria di voler rigenerare il mondo, e sta quasi a spiar sempre l'effetto magico delle sue parole.

Medarse, per es., nel *Siroe*, rappresentato come uomo obliquo, freddo, calcolatore, machiavellico, che ha meditato fino alle ultime scene del quarto atto il fratricidio, improvvisamente si converte all'onestà, preso dallo spirito di sacrificio del fratello. Siroe è un taumaturgo, sebbene in fondo sia nient'altro che un povero diavolo che pecca un po' troppo di dabbenaggine. Tutti i personaggi, per virtù sua, all'ultimo atto si rappaciano, tutti diventano ossessi lacrimosi della virtù, tutti fanno gara di bei gesti.

Ma metteremo meglio in evidenza, via via, le caratteristiche dell'eroe metastasiano, analizzando qualche dramma. Nel quale esame, procederemo senza pregiudizî cronologici, giacchè l'attività del poeta, per un buon decennio, è una *circulata melodia*, un continuo rigirarsi su se stessa, in forma sempre brillante se non nuova.

Potremmo distinguere, se mai, per comodo didascalico, i drammi in: *eroici-sentimentali*, semplicemente *eroici*, semplicemente *sentimentali*. Per i primi, intenderemo quelli in cui il protagonista è esitante tra il suo ufficio di eroe e la sua passione di uomo del secolo decimottavo; per i secondi, quelli in cui l'azione è imperniata attorno ad un eroe che ha superato le debolezze dell'anima settecentesca (l'amore), ed è rimasto con una mania di eroismo ad ogni costo in corpo; per

i terzi, quelli in cui il fondo è costituito in buona parte da intrecci e scene patetiche di amore. S'intende, che con questa divisione che ha solo valore didascalico, noi non vogliamo precluderci la via alle contaminazioni, ai ravvicinamenti dei drammi di questa o quella serie; mi pare anzi che nel caso del Metastasio, non sia opportuno volersi accentrare su una singola opera o su un gruppo isolato di opere, poichè bisognerà rintracciare la parte vitale della sua arte, dove essa risplende in una parte più e meno altrove di tutta la sua produzione.

E, d'altra parte, sarebbe inutile un'analisi ripetuta e staccata di tutti i drammi, poichè il critico condannerebbe se stesso ad una monotonia di giudizi, parallela alla monotonia e alla uniformità artistica dell'opera dell'autore. Poichè il Metastasio calca con un compiacimento pigro di artista la sua arte; ha avanti un modello trigemino, che sfaccetta insistentemente: ora drammatizza un suo stato d'animo flebile e soave, ora complica questo stato d'animo patetico-amoroso con sovrapposizioni eroiche, e ora si scardina dal suo centro sentimentale per congegnare pacatamente l'eroe puro, presentandolo in una forma decorosa e piena di onestà. Nel primo caso, abbiamo i drammi pieni del genio amoroso della sua anima, la *Didone*, l'*Issipile*, il *Demetrio*, l'*Olimpiade*, il *Demofoonte*; nel secondo, per non abbondare in citazioni, abbiamo l'*Adriano in Siria*, e l'*Achille in Sciro*; nel terzo, abbiamo *Catone*, *La Clemenza di Tito*, *Temistocle*, *Attilio Regolo*, e qualche dramma sacro.

È curioso, ma non strano, il favore accademico concesso dalla critica agli ultimi drammi citati; la costruzione corretta e decorosa, il garbo dell'insieme, la linea più serrata dello svolgimento, ci fanno ripetere volentieri che *La Clemenza di Tito*, *Temistocle*, *Attilio Regolo* sono tra i migliori drammi metastasiani. Migliori

certamente, aggiungiamo noi, quando ci si collochi da. punto di vista del letterato italiano, che ama il decoro della forma, la *facies honesta*; ma non esitiamo a dire che la vita settecentesca vibra in tutta la sua umanità, senza deformazioni e senza accrescimenti, meglio nei drammi che noi abbiamo chiamato sentimentali, che in altri. Non ci offendano quegli amori femminei, quei languori, quelle flebili cantilene della passione idillica: il genio del poeta è lì nella musica di quelle arie di sdegno, di congedo, di promesse di fede e di rinunzie di amore. Gli eroi, tali quali volgarmente li drammatizzava il Metastasio, esistevano nella fiacca immaginazione, mai nella realtà spirituale del poeta; lo stesso pubblico d'allora ammirava un po' a freddo i Titi e gli Attili Regoli, e i critici ufficiali ne dicevano mirabilia, più per dovere di moralisti che di schietti ammiratori pieni di abbandono.

* * *

Trascureremo di fare l'analisi dei drammi scritti dall'Autore dal '24 al '30 e ci contenteremo di notare che il tipo del dramma eroico-sentimentale (in cui l'anima del protagonista è presa dalla passione per la donna e da un dovere in conflitto con quella passione) è abbozzato nel *Siroe*; mentre il tipo del dramma eroico (in cui l'anima dell'eroe ha superato ogni femminile debolezza) è abbozzato nel *Catone*.

Il giorno 4 novembre 1731, per festeggiare il nome dell'Imperatore Carlo VI, si rappresentava nel gran teatro della Corte Cesarea, con musica del Caldara, l'*Adriano in Siria*. È un esempio di dramma questo, in cui il protagonista, anima settecentesca nella sua vera sostanza, si monta e si complica per illudere il pubblico con una sua umanità superiore. La sovrapposizione è

chiara ad ogni passo: Adriano ci ricorda l'Enea della *Didone*. Ma mentre il fondo principale della *Didone* è occupato dalla passione di una donna, e l'autore riesce a farci dimenticare qualche nota disarmonica del cavaliere troiano in grazia della rappresentazione mirabile che ha fatto di un'anima femminile; qui un uomo, meno sincero nella sua umanità, incombe su tutto il dramma, che a tratti si abbellisce di squisite effusioni liriche, a tratti si aggrava di esteriorità tragiche comicissime negli effetti.

Che cosa è Adriano? Un personaggio ambiziosamente sentimentale e ambiziosamente ideale, che ostenta una tragica lotta interna, diviso come è dal sentimento del dovere verso Sabina (l'ex amata) e da una improvvisa passione per Emirena, amante amata di un re vinto ed assoggettato, Farnaspe. Naturalmente trionferà il dovere, e Adriano, da languido amante, diventerà alla fine un eroe dall'ampio gesto regale e magnanimo. Siam sempre presenti davanti al solito tipo, nel quale sono accostati meccanicamente due anime: l'anima idillica e l'anima tragica. L'idillio esclude il tragico; l'autore tenta questa contaminazione, e ne salta fuori, a tradimento, il comico. Adriano è un uomo di passione, il giorno avanti; diventa solenne, olimpico, il giorno dopo; ieri spasimava, oggi accenna placidamente col suo ciglio regale; ieri usurpatore, oggi distributore di felicità a tutti.

Quando egli si accorge di essere andato troppo oltre nella sua passione per Emirena, con viso comicamente preoccupato parla a se stesso, dicendo:

> Ah si cominci
> Sui propri affetti a esercitar l'impero!

E poi quando gli è annunziato improvvisamente che l'antica amante Sabina gli è capitata da Roma in Antiochia, Adriano, simulando una lotta interna che non ha se non a parole, dice al suo fidato Aquilio:

Aquilio, oh Dio!
Va, conducila altrove. In questo stato
Non mi sorprenda. *A ricompormi in volto*
Chiedo un momento.

Carino quest'eroe, che chiede un minuto per ricomporsi in volto! Qui sta la falsa impostatura del carattere di Adriano, il quale più che apparirci in atto nelle sue passioni, ci dà egli stesso il giudizio logico sulle sue passioni; riassume il suo stato d'animo in una frase analitica che, volendo avere gravità drammatica, diventa buffa. Noi sappiamo dei tormenti di Adriano, non perchè ci appaia dalla linea del dramma, ma sol perchè ce lo dice lui; e un uomo che stia sempre lì a commentare e a sottolineare i suoi stati d'animo, se non ha una grande pudicizia di espressione, può cadere facilmente dal sublime nel grottesco.

Nel secondo atto, quando, in un animato colloquio con Sabina, Adriano dimentica le sue velleità d'eroe ed esclude il contrasto dal suo spirito, parla con più persuasiva realtà psicologica. È sentimentale, sensibile, lacrimoso, così come nella sua indole nativa era guizzato nel primo lampo alla fantasia dell'artista, allor che era scevra da preoccupazioni e da programmi.

Parla dell'amata Emirena con l'amante Sabina:

Io la mirai
Carica di catene
Domandarmi pietà: bagnar di pianto
Questa man che stringeva, fissarmi in volto
Le supplici pupille,
In atto così docile... Ah! se in quell'atto
Rimirata l'avesse a me vicina,
Parrei degno di scusa anche a Sabina!

C'è, se non altro, eloquenza commossa in queste parole, che al lettore è facile isolare, per la loro impronta di sincerità, da altre parlate e soliloquî artificiosi

e obbedienti ad un programma psicologico. Quello che urta o che ci fa celiare volentieri sono le solite melodrammatiche esitazioni, che abbiamo imparato a conoscere in Enea, esitazioni che nelle spezzature delle frasi riescono discretamente comiche:

Amor mi sprona;
La ragion mi raffrena.
Vorrei... Ma... oh Dei, che pena!

L'ambiguità degli stati d'animi può essere tragicamente sublime, quando il protagonista assiste con angoscia a questa ambiguità, e non ne ha quasi chiara consapevolezza; allora l'irresolutezza si rileva interlineare tra una parola e l'altra di chi parla; ma essa non patisce di essere dichiarata, oggettivata, prodotta fuori di noi, come un caso psicologico da risolvere con metodo e quasi con serietà di saggi o di scienziati. Bisogna rimanere sopraffatti da questa irresolutezza; il problema della nostra anima non deve essere impostato nei suoi termini esatti; impostarlo significherebbe risolverlo e se dopo avere impostato i termini del nostro dramma, noi continuiamo a rigirarci sopra, a farci un tragico andirivieni, allora noi riveliamo di esser presi da una preoccupazione dilettantesca, da un vizioso amore del giuoco drammatico.

Amleto è irresoluto, ma egli è vittima di una irresolutezza oscura; egli non sa precisamente quello che vorrebbe operare; e il protrarsi del suo dramma è dovuto al fatto che egli non ha chiarito bene la sua volontà. Questi personaggi metastasiani invece, fin dalle prime scene del primo atto, assistono al cozzo di due sentimenti opposti nella loro anima; ne hanno piena coscienza, sanno quello che vogliono, e intanto si divertono a scegliere, a pentirsi e poi ritornano a pentirsi d'essersi pentiti. C'è un pò di coreografia in questo loro at-

teggiamento; in loro c'è un sottile e talvolta grossolano compiacimento della loro ambiguità sentimentale squisitamente penosa. Somigliano quei giovanotti romanzeschi che, pasciuti di letture fantasiose, complicano i proprî stati d'animo con i ricordi letterarii; in loro, la passione è un miscuglio di iniziale umanità appassionata e di letteratura viziosa. Non si sa mai dove finisce la loro passione vera e dove incomincia la letteratura, il ricordo della tale o tal altra pagina di romanzo recentemente letta. Chi ascolta con interesse prova un'inquietudine; si sente illuso, e deluso: dopo un accento sincero, avvertiamo un accento falso, e, quando non se ne rimane disgustati, per lo meno si fa una salutare risata.

Sentiamo Adriano, che quando si decide a finirla con la commedia del sentimento, butta lì una frase risolutiva che è, per disgrazia, sufficientemente ridicola:

> Io sento
> che risano a gran passi.

Finalmente! Questa guarigione assume proporzioni epiche! *Risano a gran passi!* Parole non ci appulcro.

Ancora qualche altro auto-commento, e Adriano si decide al suo gran gesto:

> *Facciamo*
> *Tutti felici!* Al Re dei Parti io dono
> E regno e libertà: rendo a Farnaspe
> La sua bella Emirena: Aquilio assolvo
> D'ogni fallo commesso;
> E a te, degno di te, rendo me stesso [*a Sabina*].

La chiusa è il solito luogo comune dei drammi eroici del Metastasio: nel mondo metastasiano, si è infelici al levar del sipario, si deve essere beati al suo calare. Gli spettatori bisogna che vadano contenti a casa. Si è fatto un commento un pò scherzoso su tutti questi lieti fini dei drammi del nostro autore, ma il commento scher-

zoso, se è lecito psicologicamente, non deve avere intenzioni sottintese di condanna estetica. Il lieto fine, nel dramma metastasiano, aderisce perfettamente alla sostanza più genuina dell'opera; l'idillio non deve, non può finire in tragedia. Il lieto fine s'accorda alla modesta ispirazione dell'insieme e riconduce l'opera, dopo qualche deviazione pomposamente tragica, al tono suo giusto. Un paio di matrimonî alla fine di ogni melodramma non stanno mica male! Il falso e il voluto non è in questi epiloghi felici che fanno lagrimare di dolcezza l'ingenuo uditorio, ma è là, dove appunto è esasperata l'infelicità, e con tal copia e inoppurtunità di parole, che si vede chiaro trattarsi semplicemente di una esasperazione fittizia.

Questo metodo di falsificazione, di esagerazione di un modesto sentimento dell'animo umano, è compagno a quell'altro metodo di confezione che l'autore fa di un abito, di un costume eroico, per uso e consumo di un personaggio. Si tratta proprio di un abito, che si indossa e si ripone a seconda delle occasioni; ma anche la marsina e la catenella aurea sprizzante mal celano il tratto novizio del borghese risalito.

Il costume storico era una fissazione del critico settecentista, che aveva la generosità di completare l'insufficiente rappresentazione che l'artista faceva di un personaggio, ricordando per conto suo la rappresentazione che ne faceva la storia.

Sicchè egli si limitava a guardare se il personaggio dell'artista parlasse con esattezza storica; il suo esame si arrestava all'uniforme esteriore. L'artista allentava così i suoi scrupoli e lavorava meccanicamente all'etichetta storica del suo protagonista. Vediamo che cosa fece appunto il Metastasio, quando lavorò attorno a qualcuno di cotesti campioni della storia. Esaminiamo l'*Achille in Sciro*.

Un Achille bellicoso, con tutte le qualità della forza che questo nome compendia, è presupposto nelle menti di tutti, per gli insegnamenti della mitologia e per l'elaborazione che di quella hanno fatto, nei vari tempi, i poeti. Il Metastasio prende questo Achille tradizionale, fisso, immobile, cristallizzato nella fantasia volgare, e si contenta di rinfrescarne la vernice. Achille è Achille, egli pensa, e ciascuno a pronunziare quel nome, vedrà balenare tutto un mondo di forze belliche. « Non v'è nome nell'antichità, scriveva il Calsabigi (1), che più glorioso risuoni del suo nome d'Achille: non si vede carattere più brillante del suo; azioni più luminose di quelle che a lui Omero attribuisce, non vi si incontrano; tutti i poeti il primo vanto nell'eroismo gli assegnano, onde non si può senza biasimo da così bene stabilita fama rimuoverlo, nè degradarlo per proprio comodo da quel posto, che per tanti secoli ha costantemente occupato ». Il programma è bello; applicare un programma è facile, pensa con illusione il poeta, non pensando che non è nelle sue facoltà creatrici il dare vita ad un eroe. Il poeta non si abbatte per le difficoltà, e ricorre alle vie tortuose: l'eroe vivrà non per il suo agire eroico, ma per le sue parole eroiche, o per il commento che gli altri faranno al suo carattere.

La lotta supposta nella sua anima è tra il *vir* dell'epica e l'uomo della realtà quotidiana, che cede alle seduzioni d'amore; piena di potenzialità drammatica questa lotta, se noi vedessimo un Achille eroe che or cede e ora s'avanza su un Achille femmineo. Ma l'Achille eroe non è rappresentato, è semplicemente sottinteso; dei fremiti incomposti dell'anima sua fiera, noi acquistiamo conoscenza per quello che ne dicono gli altri personaggi; campeggia davanti alla nostra fantasia un Achille

---

(1) *Op. cit.*, t. XII, p. 234.

languescente d'amore, che si veña di ridicolo, quando egli stesso protesta melodrammaticamente in nome ed in onore del suo ipotetico eroismo.

Una donna, Deidamia, fa il soffietto ad Achille. Il poeta, come al solito, crea un'atmosfera gravida di venerazione per l'eroe tra i personaggi stessi del dramma, siccome non può imporci ammirazione per il protagonista *ex operibus eius*. Parla, per es., Deidamia ad Achille travestito da Pirra:

Se vedi
Un elmo, un'asta, o se parlar ne senti,
Già feroce diventi;
Escon dagli occhi tuoi lampi e faville;
Pirra si perde, e comparisce Achille.

Questo non sarebbe male, se l'eroe, non vivendo realmente per sè, vivesse nella realtà sentimentale dei personaggi che lo ammirano: Dio si sa, per se stesso, può essere una astrazione, o un ente immobilmente chiuso, ma esso si agita e vive della vita di quelli che lo adorano; a quello stesso modo che la natura, muta e sorda per sè, diventa eloquente e sensibile nell'anima di un poeta. Ma Dio, la natura vivono solo in chi, tra quelli che l'adorano, ha un puro cuore; così l'eroe ha possibilità di vita negli altri, solo che questi altri siano sinceri, che vibrino, cioè, di una religione dell'eroismo, profondamente.

Ma gli ammiratori e le ammiratrici dell'eroe metastasiano, sono dei cortigiani, dei pappagalli lusingatori; la loro ammirazione è un vizio, non persuade il lettore, cagiona talvolta anzi una commozione eterodossa: il riso.

Pure, facendo ancora una concessione su questo punto della stucchevole ammirazione dei diversi personaggi del dramma per il protagonista, vorremmo almeno che questo protagonista ci apparisse nella linea

severa della sua umanità superiore; vorremmo vedere in lui, giacchè non è possibile una vita mossa, operosa, coerente in tutte le sue espressioni, almeno un'immobilità veneranda, una quietudine d'aspetto, una castità di gesti, che ce lo facciano rispettare, se non per quello che opera, almeno per quello che sottintende nel suo silenzio. Ma l'eroe metastasiano è verboso, ed ha fibre sensibilissime alla lode. Deidamia ha lusingato Achille per quello che gli ha detto, e allora l'eroe continua per conto suo ad adularsi:

> Ma lo so ch'io sono Achille,
> E mi sento Achille in sen!

Ma noi avremmo voglia di fargli questa obbiezione: Achille? Quale Achille? Chi parla è solo un adolescente in quel momento; esso non ha quindi reso celebre quel suo nome con le sue gesta eroiche. Il nome Achille per ora è un nome vuoto senza soggetto; dire *mi sento Achille*, non significa nulla. Il poeta a questo modo presuppone quello che Achille è diventato di poi, ed egli invece ci avrebbe dovuto rappresentare questo adolescente nei torbidi bagliori della forza, nella confusa coscienza che ha di questa forza. Il Metastasio è stato qui vittima di un illusione; ha creduto rappresentato quello che doveva rappresentare.

La vera sostanza di questo personaggio come si scopre bene nelle scene di amore! Se questa sostanza genuina fosse rimasta immune da sovrapposizioni, avremmo avuto una creatura viva, effemminata sì, ma viva.

Ma Achille è incorreggibile; anche in queste scene d'amore parla come un efebo, ed apre continue parentesi per correggere i suoi trascorsi e le sue parole di femmineo delirio, ricordando agli spettatori che egli è sempre quello che è, un eroe!

Ma sentiamolo quest'eroe. Parla con Deidamia:

Con un tuo sguardo irato
Mi fai morir!

Povero eroe!

A me, crudele,
Celar sì nero arcano?

Il nero arcano è questo: è venuto alla corte di Sciro un pretendente dell'amata Deidamia, Teagene.

Almeno
Qui tacito in disparte
Lascia ch'io vegga il mio rivale.

Come noi ridiamo gioiosamente di quest'eroe, che si apposta dietro le scene per sentire la dichiarazione d'amore del rivale! Qui abbiamo la parodia della gelosia: l'espediente d'Achille è quello stesso che conosciamo proprio d'Orlando nell'*Angelica*, e proprio d'Enea nella *Didone*. Anche quei due bravi eroi raccolgono, non visti, i sospiri dei rivali all'amata, e riparano e carezzano con la mano il loro palpitante cuoricino. Achille, anche lui, quando sente che Teagene va troppo oltre *nello spiegar l'ardore del suo seno*, ammonisce comicamente se stesso con queste parole:

Qui tollerar conviene;

oppure, all'indirizzo del rivale esclama: *Che temerario!* E intanto si palpa i fragili precordi.

Qui lo lasciamo, chè più non ne narro.

*
* *

Bisognerà in questo punto dissipare un equivoco. Il bisogno che ha l'uomo d'impulsi spirituali elevati, quale era quello che poteva sentire la società settecen-

tesca nel suo vuoto interiore, non era un bisogno ipocrita e mentito, ma reale ed inestirpabile. Lo appigliarsi ad un mondo illusorio di virtù e di eroismi non era nell'arcade gente del settecento, così come nel Metastasio suo figlio, una reale menzogna, un volersi illudere premeditatamente, ma era un'onesta debolezza, un difetto ingenuo, un'abitudine nella quale s'impigrisce il cuore umano che, per vezzo sentimentale, ama sottrarsi alla visione inesorabile della mediocrità della vita quotidiana.

Questa sincerità iniziale, questa ingenua velleità è motivo per cui l'opera dell'artista, se per deficienza delle sue facoltà creatrici doveva riuscire nulla, si sostiene in qualche modo per le buone intenzioni del produttore, il quale, dove non potè vibrare profondamente alla voce umana dell'eroismo, almeno preparò in sè un fermento di desiderî, di aspirazioni, a quell'eroismo. E la sua poesia se non potè essere voce gloriosa di una conquista della fantasia creatrice, almeno fu una eco del suo desiderio, della sua generosa velleità.

La clemenza di Tito, *Temistocle*, l'*Attilio Regolo* sono appunto il prodotto d'una aspirazione onesta del poeta, che voleva cantare *paulo maiora*, ma non riusciva ad affermare vittoriosamente la sua capacità di creatore. Con un paragone volgare, si potrebbe dire che il caso del nostro poeta è simile a quello di un discendente di nobile famiglia decaduta, che con un po' di buona volontà rappezza, per la comparsa in pubblico, un abito decoroso. L'abito è decoroso e nessuno che passa potrà dire: Guarda quel mendico! Si passa davanti all'antico nobil uomo dignitoso in vista, e, se non altro, facciamo un cenno discretamente rispettoso col cappello. Non diversa è la sorte di cotesti drammi del Metastasio; hanno una castità di linee, una struttura così corretta che senz'altro li diciamo rispettabili. Ci è la così detta forma

austera e solidamente organata, delizia dell'accademico italiano.

Ma se ci avviciniamo, senza preoccupazioni professorali a queste opere, avvertiamo un senso di freddo dapprima, poi un'inquietudine, una delusione infine. Abbiamo scoperto le rappezzature dell'abito decoroso, vorremmo allontanarci per ritornare a guardarlo in lontananza e illuderci ancora, ma non impunemente ci siamo una prima volta smagati.

Il capolavoro non c'è: guardiamo al poeta, non come ad un prepotente creatore, ma come ad un onesto produttore.

Leggiamo *La clemenza di Tito* (1734).

Lo stesso titolo tradisce il programma dell'autore: il Metastasio non vuole tanto tratteggiare Tito come uomo, ma Tito solo in quanto impersona nella tradizione il tipo della clemenza. Sin dal titolo si scorge la tendenza dell'autore a cristallizzare un carattere, insistendo su una particolarità di esso, facendo vivere quindi una nota del carattere in funzione di tutto il carattere. Tito lo vedremo dunque sulla scena, come un personaggio insistentemente « clemente », che non sa fare altro che perdonare stucchevolmente, allargare le braccia con iperbolica misericordia, distribuire benefici a nemici e a non nemici. Gli stessi critici settecentisti, con tutte le loro tenerezze accademiche che avevano per i personaggi virtuosi, accusarono Tito « di soverchia e stomachevole bontà ».

Al solito anche qui l'eroe metastasiano è felice di applaudirsi e di sollecitare l'applauso altrui, ad ogni parola che faccia tremare nell'aria. Le parole tremano proprio, nell'aria, messaggere di un grande annunzio, ammonitrici di silenzio e di religiosa attenzione. — *Udite! udite*! pare che voglia dire l'eroe, tutte le volte che si decide ad aprire la sua bocca aurea.

Nel primo atto, nella prima scena, già Tito si rende commendevole, rinunziando all'oro che gli offeriscono i Romani, devolvendolo in beneficio dei danneggiati dalla eruzione vesuviana. Ma egli non sa rinunziare a questo tributo dei suoi sudditi, senza espettorare una concione che sottolinei meglio il suo atto. Dopo aver dichiarato che vuol *imitare, non emulare i sommi dèi*, dopo aver modestamente affermato la sua mortalità, la temporalità del suo regnare, conclude solennemente:

> Udite. Oltre l'usato
> Terribile, il Vesuvio ardenti fiumi
> Dalle fauci eruttò; scosse le rupi;
> Riempiè di ruine
> I campi intorno, e le città vicine.
> Le desolate genti
> Fuggendo van; ma la miseria opprime
> Quei che al fuoco avanzar. Serva quell'oro
> Di tanti afflitti a riparar lo scempio.
> *Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempio.*

Osservate quell'insistere retorico sulla terribilità dell'eruzione, quella descrizione da virtuoso letterato, e quel verso, — concluso, esatto, lapidario, — piantato in fondo alla parlata: *Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempio*; e direte che l'oratore dissimulatamente ha voluto adulare se stesso e, nulla nulla che gli venga l'applauso degli altri al suo gesto, egli sarà ad usura compensato della sua rinunzia.

E l'applauso scoppia. Un personaggio dice:

> Quanto di te minori
> Tutti i premi son mai, tutte le lodi!

E il coro prorompe:

> Serbate, o Dei custodi
> Della Romana sorte,
> In Tito il Giusto, il Forte
> L'onor di nostra età!

Tito non è ancora pienamente soddisfatto: adesso prende come bersaglio dei suoi beneficî l'amico Sesto: vuole sposarne ad ogni costo la sorella Sestilia (che disgraziatamente era innamorata e promessa sposa ad Annio), e vuole innalzare lo stesso Sesto ad onori tali,

> Che resterà ben poco
> Dello spazio infinito
> Che frapposer gli Dei fra Sesto e Tito.

Quel poveraccio di Sesto è tutto confuso: si sente *oppresso da tutta quella bontà*, perchè il discorso di Tito è tale *che desterìa tumulto nel più stupido cuore*, come si esprime egli nel linguaggio cerimonioso del secolo; ma Tito gli tronca le parole in bocca:

> Ma che, se mi negate
> Che benefico io sia, che mi lasciate?

E lì, un'arietta-programma:

> Che avrei, se ancor perdessi
> Le sole ore felici,
> Che ho nel giovar gli oppressi,
> Nel sollevar gli amici,
> Nel dispensar tesori
> Al merto e alla virtù?

Questa clemenza militante è troppo fanatica, per riuscire artisticamente persuasiva; una virtù, tostochè si solidifica in un programma, diventa manierata e vanitosa.

E Tito è un fatuo; non si decide ad un atto di clemenza, in omaggio puro della virtù, ma in omaggio del suo buon nome:

> Or che diranno
> I posteri di noi? Diran che in Tito
> Si stancò la clemenza... ecc. ecc.

Orbene, nel tratteggiare un personaggio come Tito, rigido, cioè, nei suoi sentimenti, il poeta è costretto a

mantenersi rigorosamente nei limiti di un linguaggio sempre teso, in un ritmo sforzato di sentimenti, in una solennità oratoria, paludata, mai venata da parole in tono minore.

Se così non fosse — essendo il sentimento eroico semplicemente posticcio nel personaggio, — la sua falsità si affaccerebbe sgarbatamente alla mente del lettore, messa in evidenza da una parola in falsetto, in perfetto stridore col tono enfatico dell'insieme. Fra Cristoforo, nei *Promessi Sposi*, può parlare ora umile, ora solenne, ora con persuasiva semplicità, ora con religiosa, e, per usare un aggettivo dello stesso Manzoni, con sotterranea eloquenza; si ricordi il suo colloquio con Don Rodrigo.

Ma fra Cristoforo è un uomo, e il Manzoni, avendo avuta profonda l'intuizione fantastica di quella umanità, l'ha potuto far agire con libertà di movimento; ma nell'uomo astratto dalla realtà, quale è l'eroe metastasiano, l'artista deve obbligarsi ad un unico tono, sotto pena di tradire il congegno. Da ciò deriva quella stucchevole tensione di sentimenti sempre nobili, quell'intonazione di *arma virumque cano* che c'è dal principio alla fine, nelle parlate degli eroi metastasiani. Se per disgrazia, qualche volta capita che l'eroe faccia una mossa un po' brusca, si sfascia il suo decoro, e il suo eroismo appare un effetto di auto-montatura. Il lettore esplode in una risata, e sorprende monellescamente la comicità del personaggio. Vedete Tito: ha saputo egli di una congiura; l'ambita sposa, l'amico Sesto ne fanno parte; un uomo non rimbecillito da un programma di perpetua clemenza, provvederebbe in un modo o in un altro alla sua sicurezza e al castigo dei colpevoli; Tito no:

Congiuran gli altri,
Cred'io, per obbligarmi a mio dispetto,
A diventar crudel. No, non avranno
Questo trionfo.

Ormai egli si è impuntato: ha il puntiglio della clemenza:

A sostener la gara
Già s'impegnò la mia virtù. Vediamo
Se più costante sia
L'altrui perfidia, o la clemenza mia!

Comanda quindi che siano franti i ceppi, e poi dà fiato alla tromba epica.

Fia noto a Roma
Ch'io son l'istesso, e ch'io
Tutto fo, tutto assolvo, tutto obblio.

Tutto fo, tutto assolvo e tutto obblio, verso grottescamente pomposo, a sentire il quale, avrebbero schiamazzato d'ilarità anche le oche del Campidoglio!

***

Compagni alla *Clemenza di Tito* sono il *Temistocle* e l'*Attilio Regolo*, che sono decantati come i capolavori del Metastasio, e come tali furono ritenuti dallo stesso Autore.

È frequente e curiosa l'illusione degli artisti, i quali, dove appuntano i loro sforzi più laboriosi, in quest'opera o in questa parte di un'opera scorgono il meglio della loro attività; misurano la bontà di un'opera dalla somma di sforzi, sforzi molte volte meccanici, che loro è costata; poi bandiscono a tutti che hanno creato il capolavoro.

Questa illusione deriva dal fatto che in un'opera d'arte riflessa e direi quasi preconcetta, l'artista attende all'elaborazione, non già in uno stato di coscienza ebbra e, starei per dire, obbliosa della sua attività creatrice, ma vi attende con vigile chiaroveggenza critica, notando, ammirando se stesso in questo o quel pezzo, in questo

o quello spunto: ne viene che l'artista, lavorando con ambigua coscienza di poeta e di critico, soprassiede a se stesso, si monta, si raffina, e naturalmente si commuove a tutti i suoi sforzi. Dante non si sarà mai sentito tanto soddisfatto come quando avrà *pertrattato* qualche parte sorda della scienza teologica di S. Tommaso; il Pascoli, per dire di un poeta modernissimo, mai avrà ammirato tanto se stesso, come quando alessandrineggiava in qualcuno dei suoi poemetti epici.

Il Metastasio fu vittima di un'illusione: vezzeggiò per quasi dieci anni il suo *Attilio Regolo* e lo credè il suo capolavoro. Lo chiamava il beniamino fra tutti gli altri suoi lavori, quello che egli a preferenza di tutti gli altri avrebbe conservato, se non avesse potuto conservarne che uno solo (1).

I critici contemporanei al Poeta lodarono cotesto dramma; Giambattista Moreschi ne tessè un altissimo elogio; l'Arteaga lo esaltò, attentandosi di biasimare solo qualche episodio secondario; e dopo i critici settecenteschi, passò come giudizio conchiuso e religiosamente coperchiato che l'*Attilio Regolo* è il migliore melodramma metastasiano.

Quali motivi abbiano influito a perpetuare questo giudizio, noi abbiamo lasciato intendere altrove. Abbiamo detto che i letterati italiani amano di preferenza l'arte decorosa nella sua veste e magnifica nel contenuto; noi, che ci siamo educati all'enfasi oratoria del gran padre Cicerone, amiamo le concioni, l'*os rotundum* come si dice, e siamo pronti a confondere i pregi esteriori di tecnicità e sceneggiatura con i pregi interiori di una concezione artistica. Nessuno davvero potrà negare che l'*Attilio Regolo* sia molto dignitoso in vista,

(1) Lettere a Tommaso Filipponi del 20 febbraio e 19 giugno 1750.

ma chi ama l'arte non deve lasciarsi prendere da tenerezze accademiche per tutto ciò che è giudizio tradizionale.

Noi non staremo qui a ripetere le osservazioni altrove fatte sul meccanismo dell'eroe metastasiano: Attilio Regolo è una copia migliorata e corretta del solito tipo d'eroe.

Recentemente qualcuno ha fatto opera buona di critica nell'analizzare particolarmente il dramma [1]; noi ci contenteremo di rilevare due note della fisionomia di Regolo: la sua sentenziosità e la sua velleità coreografica della gloria.

La sentenziosità in un personaggio, che viva umanamente, è gravida di un senso misterioso; non è predicozzo, ma colloquio caldo cogli ascoltanti; non è pedanteria, ma vita che si rinnova nell'atto stesso che si esprime.

Ma il nostro Regolo pare che sappia a mente un codice della virtù romana e di questo codice cita ad ogni momento un comma. La tragedia quindi non è svolta attorno alle vicende interne di un'anima, ma attorno a una cosa astratta, che è la romanità.

Lo stesso poeta ingenuamente dichiarava che in Regolo egli volle rappresentare « una virtù consumata non meno per le massime che per la pratica e già sicura *alla prova di qualunque capriccio della fortuna*; rigido e scrupoloso osservatore così del giusto e dell'onesto, come della legge e dei costumi consacrati nel suo paese e dal corso degli anni e dall'autorità dei maggiori, ecc. ». Ma il poeta si legava le mani quando si proponeva di tratteggiare un tipo: Attilio Regolo quando compare sulla scena, è fuori dell'umanità, non è passibile di un dramma,

---

(1) Cfr. ANDREA GUSTARELLI: *Dal Metastasio al Manzoni*. Tragedie. Giusti, Livorno, 1914.

perchè è una virtù consumata, già sicura alla prova di qualunque capriccio della fortuna.

Abbiamo davanti a noi un personaggio statico, senza dissidio interiore: Regolo non diviene, ma *è* alla prima scena del primo atto quello che è all'ultima dell'ultimo atto.

Un tale personaggio si regge per tre atti, sol quando sappia a mente un poderoso volume di leggi romane, dalle quali trarre norma di vita.

L'unica scappatoia è il sentenziare: e Regolo non manca di far questo. Noi apprezziamo la tornita parabola che gli esce dalla bocca, ma non ci sentiamo mai un brivido; non parla l'uomo, ma il codice. La patria? Chi sa che belle cose ci saprà dire un personaggio che, come dice lo stesso poeta, *non è avvezzo a considerarsi distaccato..... da essa*!

Leggiamo alla scena prima, atto secondo.

Regolo ricama come uno scolaro di liceo, sul tema « La patria », e, intelaiato lo schema, ci lavora attorno, sviticchiando sillogisticamente l'un pensiero dall'altro:

La patria è un tutto
Di cui siam parti.

Profondo e peregrino. E se noi siamo parti di un tutto, non ci si deve considerare staccati da lei, da questo tutto, per la contraddizione che nol consente.

Al cittadino è fallo
Considerar se stesso
Separato da lei.

Legittima conclusione. — Dopo questo non è necessario che il cittadino debba ritenere utile o dannoso solo quello che è dannoso o utile alla patria?

L'utile, o il danno
Ch'ei conoscer dee solo, è ciò che giova,
O nuoce alla sua patria, a cui di tutto
È debitore.

La dimostrazione fila bene. E quello del cittadino sarà un sacrificio, se sparge il sangue per lei che è poi quella che glielo ha donato?

> Quando i sudori e il sangue
> Sparge per lei, nulla del proprio ei dona,
> Rende sol ciò che n'ebbe.

Siamo perfettamente d'accordo; ma tant'è, Regolo ci vuole convincere meglio facendo un fervorino per la patria:

> Essa il produsse,
> L'educò, lo nudrì; con le sue leggi
> Dagli insulti domestici il difende,
> Dagli esterni con l'armi, ecc. ecc.

Dopo il fervorino, ci vuole la ramanzina per il cittadino ingrato che volesse godere dei doni della patria, senza volerne gli oneri:

> Chi ne ricusa il peso,
> rinunzi al benefizio.

E quando noi vorremmo dichiararci stanchi di questa predica, il predicatore ingrossa di più la voce:

> A far sì vada
> D'inospite foreste
> Mendico abitatore; e là, di poche
> Misere ghiande e di un covil contento,
> Viva libero e solo a suo talento.

Rallegramenti coll'oratore; ma apriamo i vetri e rinnoviamo l'aria chiusa!

Osserviamo poi in questo personaggio il fastoso amore della virtù, anzi della gloria; poichè non è vero che Regolo ami la virtù per se stessa, ma l'ama per la pompa esteriore.

Egli ringrazia Manlio, che ha sostenuto la sua proposta in Senato, con queste parole:

> Era in periglio
> Senza te la mia gloria, i *ceppi miei*
> *Per te conservo*, a te si deve il frutto
> *Della mia schiavitù.*

I ceppi, la schiavitù: Regolo dovrebbe esser lieto perchè salva Roma da una pace dannosa, ed egli invece solo si compiace perchè conserva « l'onor di sue catene »!

Lo spirito dell'eroismo qui, si vede, è esasperato fino a tal punto che il protagonista dimentica il fine nobile del suo sacrificio per arrestarsi a contemplare l'apparato coreografico di cotesto sacrificio: *i ceppi miei*!

Quel pronome possessivo, pronunziato con una certa enfasi, vale un Perù.

In un altro punto, Regolo sentenzia:

> Qui si deride, pur che gloria produca, ogni tormento.

Magnifiche parole, belle ad udire, ma inopportuno è quel fastoso linguaggio. Così commentiamo noi, come commenta Amilcare stesso nel suo buon senso di Africano.

L'eroe s'involgarisce troppo con questa sua satiriasi di gloria: il desiderio di gloria dovrebbe vibrare muto nell'anima, superbo amore in un superbo silenzio, ma perfino nel momento più drammatico che è quello del congedo nella decantata ultima scena, Regolo trova il tempo di fare questo ammonimento:

> Siano i congedi estremi
> *Degni di noi.*

Degni di noi! Sempre cotesto gusto teatrale del gesto e delle parole!

Non altrimenti si atteggia Temistocle, quando nel dramma omonimo chiama tutta la Persia spettatrice ad un suo grande atto:

> La Persia io bramo
> Spettatrice al grand'atto; e di quei sensi,
> Che per Serse ed Atene in petto ascondo,
> Giudice io voglio e testimone il mondo.

Poveri eroi . . . da teatro!

Noi avremmo voglia di commentare questa velleità coreografica di gloria con le parole ingenue che il poeta mette in bocca a Barce:

> Che strane idee questa produce in Roma
> Avidità di lode!...
> Di gloria un'ombra vana
> In Roma è il solo affetto;
> Ma l'alma mia romana,
> Lode agli Dei, non è.

E sia, davvero lode agli dei, che neanche noi si sappia invidiare all'eroismo di coteste *personae* con lo spadino settecentesco!

* * *

Ci si perdoni se noi abbiamo insistito così diffusamente sui drammi eroici; eravamo debitori verso il Metastasio di una giustizia: che, cioè, bisogna collocare lateralmente la parte voluta della sua opera, per essere maggiormente persuasi della verità del suo più intimo mondo artistico. Si è fatto un torto al Metastasio, quando lo si è voluto far passare per *mastro di virtute antica*, additandolo come tale al *secoletto vil che cristianeggia*. Da questa diffusa opinione è derivata una certa unilateralità d'impressione nei riguardi dell'arte metastasiana; quando si cita il Metastasio, si vogliono ricordare tutti i suoi Attili Regoli disseminati per le sue opere. Ed è

legittima la diffidenza di parecchi davanti a quest'arte ambigua; ma si è estesa l'impressione circoscritta ad una parte dell'opera, a tutta l'opera, e il danno è stato tutto a spese del poeta.

Bisognerà ritornare a ripensare la *Didone*, per scoprire la verità dell'anima artistica del nostro poeta: in quel primo dramma si è avuta l'espressione più ingenua di cotesta sua verità; dopo la *Didone* riscontriamo, nell'attività dello scrittore, un fenomeno di imitazione e di perfezione insieme, e anche di complicazione.

L'autore ha imitato se stesso, decomponendo infelicemente quello che avea una volta composto con grazia, o ha riecheggiato anche con maggiore felicità le voci di quel mondo una prima volta espresso. D'altra parte, in linea parallela a questa attività genuina, il Poeta si è tracciato un cammino non a lui agevole per arrivare all'intelligenza di un mondo, che era follia sperare.

Dal 1730 al 1740, si svolge il ciclo dei drammi sentimentali, che ora si stringe e ora si allarga per esser compreso e per comprendere concentricamente il ciclo dei drammi eroici: accanto alla *Clemenza di Tito* (1734), accanto al *Temistocle* (1736), all'*Attilio Regolo* (1740), abbiamo il *Demetrio* (1731), l'*Issipile* (1732), l'*Olimpiade* (1733), il *Demofoonte* (1733). Attività la prima che ha un fondo ingenuo ma artefatto, attività la seconda che si è offerta con purezza di linee nella sua più modesta intonazione.

L'arte del Metastasio vive laddove è una dissimulata rappresentazione di un mondo interiore del poeta, di un mondo idillico, elegiaco, castamente e morbidamente sensuale. Padri che cedono generosamente le fidanzate ai loro figli; sorelle minori che si innamorano per conto delle sorelle maggiori; occulti ed occulte amanti che tradiscono *del cor gli arcani, a qualche fur-*

tivo sguardo, a qualche *incauto sospir*, a qualche *improvviso mal celato rossor*; coppie di amanti che imprecano alle stelle e alla dura sorte, all'alzarsi del sipario, e che al calare di esso son già beatamente conciliati con le stelle e con la dura sorte; sospiri, preghiere, scongiuri, maledizioni, gesti irresoluti, gesti magnanimi, cori di felicità, questo il mondo vario ed unanime, volubile e puro identico a se stesso, che si svolge in parecchie composizioni drammatiche. E questo mondo ha una fisonomia personale, è impresso del segno soggettivo dell'autore; son diversi i personaggi, ma essi vivono per uno solo, o tutti vivono per comporre un'armonia di voci, che salgono da anime consentanee e quasi direi da un'anima sola che parli per diverse bocche.

Vedete la *Didone*; dove sta la vitalità della creazione? Rispondiamo a questa domanda, ricordando l'opera di un tragico francese, il Racine, col quale i critici settecentisti raffrontarono frequentemente l'opera del Metastasio.

Che cosa ha fatto il Racine nella sua *Fedra*? Poeta egli di non grande versatilità tragica, ha concentrato tutti i suoi sforzi sulla protagonista: ha fatto vivere Ippolito, Aricia, Teseo, non assolutamente per sè, ma per intensificare il dramma dell'anima di Fedra.

Fin qui, il tragico francese ha fatto quello che ha operato il Metastasio nella *Didone*; per una via tortuosa, lasciando in un pallido sfondo i personaggi accessori, ha fatto convergere i raggi di tutta una realtà umana su quella figura di donna. Ma il Racine era temperamento di poeta tragico; ha saputo quindi creare una figura vivente di una umanità remota dalla sua di uomo quotidiano: egli è riuscito a straniarsi da sè per cogliere la tragedia di un altro spirito. Il Metastasio, invece, ha rappresentato la *Didone* identificando l'anima

di questa donna colla propria, proiettando liricamente, se stesso in essa. L'anima del Metastasio era idillica ed elegiaca, saporosamente tragica, e un'eco di quell'idillio è la voce di questa e delle altre sue creature.

Leggiamo il *Demetrio*. — Cleonice, regina, ama Alceste un pastore, il quale non può aspirare, per l'umiltà dei suoi natali, all'onore di un trono. Cleonice è il tipo della donna irresoluta, femmilmente misteriosa a se stessa, amante che ascolta la voce della sua fragile anima di donna, regina che soggiace alle leggi mondane della sua condizione regale.

Ama e rifiuta, teme e spera, risolve e si pente, e quel che non vuole ritorna a voler: il suo è il dramma di un cuore femminile, dramma non troppo aspro e teso, ma sol prolungato e quasi estenuato nella sua penosa ambiguità per la stessa natura della protagonista, che non ama la tragedia, ma l'idillio.

> Fra tanti pensieri
> Di regno e d'amore,
> Lo stanco mio core
> Se tema, se speri
> Non giunge a veder.

Se tema, se speri non giunge a veder: espressione di uno stato d'animo ancipite, squisitamente penoso.

> Le cure del soglio,
> Gli affetti rammento:
> Risolvo, mi pento,
> E quel che non voglio,
> Ritorno a voler.

Risolvo, mi pento: non c'è vera risoluzione: non c'è vero pentimento. Il proposito ha un difetto originale di debolezza; il pentimento viene, ma quasi perchè la protagonista ha il gusto di contraddire se stessa.

Essa poi si esamina e chiarisce i suoi due termini di vita, e in questo processo assapora il lene tormento della sua anima: la passione diventa un caro immaginar.

Accanto alla protagonista, c'è una figura minore di donna: Barsene, una patita, la quale vive per l'altra, non per sè; ama Alceste come Selene amava Enea, ma con una pena più pudica, con un amore più silenzioso:

Amo, non spero e taccio,
E l'idol mio nol sa.

La patita qui non è comica, poichè si ritira in una penombra di passione, che la vela di melanconia: è una figura crepuscolare, che si schermisce sotto il velame di un chiuso pensiero, e la sua parsimonia di parole consente alla dolce insania della compagna maggiore. Il suo silenzio appunto accresce l'eloquenza della passione di Cleonice: amano entrambe lo stesso uomo, ma l'una è l'eco sommessa della voce d'amore dell'altra. Non c'è stridulo contrasto tra i loro due cuori, ma consentaneo querelarsi e quasi unità di preghiera e di aspirazione. Nella vita idillica, chi vuol contendere? L'una si placa nella gioia dell'altra, l'una si arrende alla voce più imperiosa dell'altra.

La figura dell'uomo, Alceste, anch'essa s'inchina a quel mondo donnesco; parla egli piano, per non lacerare la musica velata e gemente dell'idillio; esso stesso è tenero, lacrimoso, femminile. Egli è un pastore, ma è di sangue regale, e il suo vero nome è Demetrio. Ma egli non sa. Le peripezie dei due amanti dureranno finchè non si scoprirà nel pastore Alceste il re Demetrio, e allora si concluderanno le fauste immancabili nozze.

In un primo colloquio Cleonice così parla ad Alceste che è stato per parecchio tempo lontano:

Oh quanto, Alceste, oh quanto
Atteso giungi, e sospirato e pianto!

Atteso, sospirato e *pianto*: sono parole flebili, di una progressiva flebilità, che pare si dissolvano alla fine in una lacrima. Ed Alceste, quando sente i propositi di distacco che gli annunzia l'amante perchè i sudditi non approvano l'imeneo di una regina con un pastore, Alceste ripete con delusione sensualmente accorata, le dolci parole dell'amata:

> Son io quello che tanto
> Atteso giunge, e sospirato e pianto?

Cleonice esita, vuole e disvuole, alla fine si decide per il distacco; vuole annunziare la sua volontà risoluta all'amante, ma non ha cuore d'inviargli un foglio.

Delicatezza di donna appassionata la consiglia a chiedere un ultimo colloquio:

> Altro sollievo
> Non resta... a due fedeli amanti,
> Costretti a separarsi
> Che a vicenda lagnarsi,
> Che ascoltare a vicenda
> D'un lungo amor le tenerezze estreme
> E nell'ultimo addio piangere insieme.

Un congedo d'amore diventa una dolce voluttà: la pena dei due amanti si effonderà in un lagno, penetrato da una melanconica rassegnazione, velato di dolcezza. Sarà una pena sognante, che ricanta se stessa in una soave cantilena per raddolcirsi e più non far parola: ascoltare le tenerezze estreme di un lungo amore, piangere insieme nell'ultimo addio, ecco l'ideale.

Alceste è, in fondo, una vittima, ma egli, nell'udire le parole di congedo della donna, non urla, ma si abbatte in una rinunzia quasi plorante:

> Porta sul trono
> La taccia d'infedele. Io tra le selve
> Porterò la memoria
> Viva nel cor della mia fè tradita,
> *Se pure il mio dolor mi lascia in vita.*

L'ultimo accento come non può cavare una lacrima dagli occhi della compagna? Così l'uno si commuove per il dolore dell'altro, l'uno si illude nel dolore dell'altro e in questa confusione di affetti par si dilegui lo stesso dolore, e rimane una reminiscenza di pena e si avverte già un presentimento di gioia nel cuore.

Non so frenare il pianto,
Cara, nel dirti addio;
Ma questo pianto mio
Tutto non è dolor.

Ma questo pianto mio tutto non è dolor. La dolcezza d'amor dentro risuona.

È meraviglia, è amore,
È pentimento, è speme,
Son mille affetti insieme
Tutti raccolti al cor.

Sono i sogni d'amore che cantano forte nel cuore e non fanno rumore. Questa è lirica di una passione musicale, ebbra di sè, presaga già dell'epilogo felice.

Il dramma si prolunga ancora per un'atto: Cleonice per l'amore rinunzia al soglio, vuol seguire Alceste, tra le selve, vuol godere la pace di un povero albergo.

Parla così, come sentiva l'Erminia tassesca:

Andrò dal mònte al prato,
Ma con Alceste al lato:
Scorrerò le foreste,
Ma sarà meco Alceste. E sempre il sole,
Quando tramonta e l'occidente adorna,
Con te mi lascerà;
Con te mi troverà, quando ritorna.

La parola qui pare che abbia l'ansia della musica in cui dissolversi ineffabilmente.

E i due amanti idillici beveranno le loro lacrime, sognando; lusingheranno la loro deserta solitudine, colla speranza che i posteri saranno memori del loro amore.

Cotesto illudersi nella gloria futura è ingenuamente umano: i protagonisti dell'azione teatrale hanno l'anima candidamente rifatta sui romanzi, sentono la raffinatezza dell'idillio, propria di una società culta e già decadente.

> Ai dì futuri
> La storia passerà dei nostri amori,
> Ma congiunta con quella
> Della nostra virtude. E se non lice
> A noi vivere uniti
> Felicemente insino all'ore estreme,
> Vivranno almeno i nostri nomi insieme.

C'è un particolar modo di sentire il romanzesco delle belle storie d'amore, ed è un sentire sincero: le anime ingenue e femminili, senza pose intellettuali, si abbandonano e si illudono della vita che si agita in un romanzo. Avviene una trasfusione inconsapevole di quella vita nel loro spirito, e tutti gli elementi viziosi di letteratura vi trasmigrano castamente, per la nativa ingenuità delle pazienti e per il continuo flusso della vita quotidiana che rinnova sempre il loro spirito. Quando poi esse parlano nella vita, la loro verginità di sentimenti non appare offuscata o inquinata da vizio letterario; rimangono intatte, e solo con una miglior vena di espressione e con una più chiara inclinazione a certi stati di animo prima giacenti confusi e ciechi nel loro spirito.

Tali questi amanti metastasiani: il loro languore, il loro morbido vaneggiare, il loro fumoso illudersi di glorie postume più o meno ipotetiche, non è vizio letterario, ma chiara espressione di una umanità coltivata candidamente sui libri dei poeti.

Chi li produceva sulla scena era anch'esso un'anima femminile che s'era fatta sui poeti, e il suo sentir sincero quella vita innocuamente artificiosa, lo

aveva reso poeta e gli aveva concesso la facoltà di agitare sulla scena persone piene di sincerità sentimentale.

Leggiamo ancora l'*Olimpiade*, uno dei drammi in cui la poesia vibra di un presentimento di musica. La musica che tremola già nelle stesse parole del dramma ci ammonisce della potenzialità passionale delle *personae*: sentimenti vaporosi, idillici, non possono che effondersi musicalmente. Noi vi ascolteremo la poesia di tutto ciò che è di genere femminino nel vocabolario della pena e della felicità, e la poesia, nella modestia dei suoi motivi, sarà sempre persuasiva.

Abbiamo i recitativi e le arie, gli uni sono un preludio delle seconde; l'espressione del recitativo prepara il ritmo delle arie, nelle quali culmina e si compendia uno stato d'animo lirico, non profondo, non molto mosso, ma tale che sa illudere se stesso in una immagine, in un suono.

I protagonisti sono schiavi soavi di un dolore che si lagna e si sazia di dolcezza nel suo lagnarsi:

> V'è nel lagnarsi e piangere
> V'è un'ombra di piacer.

Parla un'amica, Aristea, ad Argene:

> Incominciasti un giorno
> A narrarmi i tuoi casi. Il tempo è questo
> Di proseguirli. Il mio dolor seduci;
> *Raddolcisci, se puoi,*
> *I miei tormenti in rammentando i tuoi.*

Sono Erminie che prolungano uno squisito stato d'animo, un po' penoso, senza mai irritarlo o superarlo: adorano la loro pena, quasi solo per la dolcezza di illuderla con dolci parole di amicizia e con un sospirare a migliori tempi di felicità. Ma la loro felicità è in quel sospirare, in quell'esitare tra la pena presente e il sogno del futuro.

Aristea parla all'amica, e implora femminilmente il favore femminile dell'altra:

> Del mio Megacle amato,
> Se pietosa pur sei, come sei bella,
> Cerca, recami, oh dio, qualche novella.

E poi, inchinando la voce ad una musica più soave, canta:

> Chiedi se mai sospira,
> Quando il mio nome ascolta;
> Se il profferl talvolta
> Nel ragionar fra sè.

È una preghiera ed un augurio, è un chiedere qualcosa che sia, è un gustare quella cosa come ottenuta ed esistente già.

Accanto a queste due Erminie stanno due Tancredi: Erminie e Tancredi del secolo XVIII, quali potevano essere risentiti da un Metastasio, fratello minore del Tasso.

Licida e Megacle sono anch'essi due personaggi femminili; maschile hanno il nome, ma la loro anima ha accenti donneschi. E la loro femminilità non è leziosa, cascante e ripugnante; è la femminilità di certi spiriti contemplativi, che si compiacciono di ascoltare il rumore delle armi e insieme le flebili voci dell'amore.

In costoro le insegne belliche sono decorative, nel senso che l'eroe d'amore è più seducente quando è anche un eroico alunno di Marte.

Parlano, sospirano, lacrimano, non altrimenti che le due amate Aristea ed Argene; si fanno le loro confidenze donnescamente e l'uno sollecita il favore sentimentale dell'altro, così come farebbero due buone amiche.

Dice Megacle, sul punto di rinunziare all'amata, all'amico Licida:

> Se cerca, se dice:
> L'amico dov'è?
> L'amico infelice,
> Rispondi, morl.

L'amico infelice morì! È un assaporare con squisitezza sensuale la propria infelicità nell'atto stesso di chiamarsi infelice; è un arrendersi voluttuoso al pensiero della morte, proprio di chi non dispera ma che parla disperatamente per alleviare di ogni ingombro doloroso la sua pena, effondendola.

E la musica dell'espressione ha davvero attenuato il primo accento di disperato congedo: in una seconda quartina non mal ci aspetteremo quindi la melodia di una pena più tenera:

> Ah no! sì gran duolo
> Non darle per me:
> Rispondi ma solo,
> Piangendo partì.

L'amico infelice piangendo partì. Piange, ma vede un raggio di speranza che gli arde nell'anima blando, e riprende l'oscuro viaggio cantando: il pianto è diventato canto.

Questi eroi dell'amore hanno la stessa anima femminile nell'amicizia. Sono amici, come sono amanti.

Licida, che è sul punto d'esser sacrificato agli Dei, parla a Megacle invano offertosi al sacrifizio per lui, con queste parole:

> O delle gioie mie, de' miei martirî,
> Finchè piacque al destin, dolce compagno,
> Separarci convien. Poichè siam giunti
> Agli ultimi momenti,
> Quella destra fedel porgimi, e senti.

Continua il discorso Licida, con la soavità dell'accento del morituro; ci ricorda Clorinda, quando vive in tutta la sua femminilità, nelle parole estreme a Tancredi feritore:

> In queste voci languide risuona
> Un non sò che di flebile e soave...

Quando i critici settecentisti esaminavano questo dramma dell'*Olimpiade*, notavano con compiacimento come il poeta, rappresentando l'amicizia eroica di Megacle, sia riuscito a « colorire il più virtuoso, il più umano e il più dolce costume che mai sulla scena sia stato prodotto »[1]. Esatto il giudizio, quando ci si intenda sul modo che ha seguito il poeta nel colorire quel carattere. Megacle non vive indipendentemente per sè, nei limiti definiti del suo carattere; il suo carattere esiste in quando si riflette nelle anime compagne alla sua. Non è solo originale la situazione del suo animo; è originale anche la situazione d'animo degli altri: ma l'originalità è in comune, cioè: c'è identità di vita lirica in lui, in Licida, in Aristea, in Argene. Non si tratta di un'arte, quella del Metastasio, creatrice di caratteri, ma semplicemente di un'arte di effusione di stati d'animo lirici. Tutti questi personaggi sono le diverse facce di un'anima sola, lacrimosa, desiosa, musicale; ciascuno canta una nota di un'unica sinfonia. Il gemito dell'uno riecheggia nell'anima dell'altro; la voce nel dramma è una sola, ma gli echi la moltiplicano.

Un amante dice all'amante:

Nei giorni tuoi felici
Ricordati di me!

Un amico dice all'amico:

Il rivederti in vita
Mi fa dolce la morte.

Ma le parole dell'amico all'amico possono spostarsi e collocarsi anche nella bocca dell'amante che parla al-

(1) CALSABIGI, *Op. cit.*, p. 260.

l'amante, e viceversa. Amore e amicizia parlano un solo linguaggio:

> Guarda que' volti: osserva
> Que' replicati amplessi,
> Que' teneri sospiri, e que' confusi
> Fra le lacrime alterne ultimi baci.

È il distacco di due amanti o di due amici? Si tratta veramente del distacco dei due amici; ma una sola è l'anima che parla in questo dramma: l'anima lirica del poeta, che ha idoleggiato in queste scene di triste e dolce congedo gli affetti suoi, ambigui tra la vita e il sogno.

Lo stesso mondo sentimentale abbiamo nel *Demofoonte* (1733), che dal Calsabigi fu giudicata una « delle più nobili e più perfette [tragedie] che siano mai state composte dal Metastasio ». Noi ci accordiamo col giudizio del critico settecentista, perchè vediamo in questo dramma con più limpida chiarezza suggellate le tendenze artistiche del nostro poeta: la sua facoltà a musicare le dolci pene d'amore, e la sua briosa genialità a riprodurre inconsapevolmente scene di vita galante settecentesca.

Ma noi eviteremo di ripetere osservazioni altrove fatte; l'arte del Nostro, che noi abbiamo chiamato una volta una *circulata melodia*, costringerebbe il critico in un cerchio di giudizi, da cui non sarebbe possibile uscire. Noi abbiamo insistito sull'analisi di alcuni melodrammi, non volendo esaurire con quelli l'esame totale della produzione difettosa e della produzione pregevole dell'autore, ma volendo semplicemente chiarire le note, i termini di vita e di letteratura, di luci e di ombre, entro le quali si batte e si svaria l'arte del poeta. Quando noi affermiamo che la *Didone*, il *Demetrio*, l'*Olimpiade*, il *Demofoonte*, l'*Issipile*, sono le migliori opere del Meta-

stasio, noi non ci chiudiamo la via a poter rintracciare bellezze in altri drammi coevi o posteriori a questi; ma ci soffermiamo massimamente su questi drammi, per amore del concreto e dell'organico. Per un'arte come quella metastasiana che, nella sua corretta struttura, non lascia margine alcuno alle fantasticherie e agli arbitrî del lettore, mentre ci è facile indicare una due o tre opere dove l'arte appare nitida e tranquilla, non si profonda che i fondi ne sien persi, — è un po' impacciante d'altra parte voler esaurire, segnando onorevolmente due tre quattro drammi, il merito multiplo di quell'arte per le molteplici produzioni in cui essa si estrinseca. L'opera del Metastasio ha il destino delle opere ricche di bellezze, ma cui forse manca la Bellezza; noi appunto ci siam trovati nella prima condizione agevole di mostrare in alcuni drammi la genuina arte del mondo metastasiano, ma ci siam trovati subito dopo nella necessità di avvertire che con ciò noi non avevamo voluto esaurire quello che di buono il Metastasio ci ha lasciato, intendendo piuttosto solo caratterizzare quello che è il mondo più verace e meno effimero dell'artista.

*
* *

C'è poi un Metastasio minore: il Metastasio delle arie, delle cantate, delle canzonette, delle poesie cortigiane, dei cori lirici, dei sonetti, delle poesie sacre. Ma in questi componimenti d'occasione spesse volte l'artista ritrova meglio se stesso. C'è, per esempio, la *Libertà* (1733), fra le canzonette, che insieme con la *Palinodia* composta a Ioslowitz in Moravia, quando il poeta villeggiava con la Contessa d'Altann, nel 1746, e con la *Partenza* del 1749, che ci spiegano meglio il Metastasio maggiore. Non è che abbiano valore autobiografico queste poesie, ma hanno valore soggettivo in quanto

si risolvono in una espressione dello stato d'animo dell'Autore davanti a tutta la vita, dello stato d'animo che era suo e che era del secolo. La canzonetta *A Nice, La Libertà*, senza bisogno di interpetrarla come allusiva a qualche vicenda sentimentale del Poeta, ci appare senz'altro come la più piena e la più artistica espressione dell'anima settecentesca, un piccolo capolavoro di grazia e di galanteria motteggiatrice. Essa è un bel documento della psicologia di un vagheggino di quei tempi; tradisce in tutte le sue maglie sottili la trama delle passioncelle di quel secolo, effimere, galanti, obbliose.

Non sogno questa volta
Non sogno libertà!

È il grido di libertà, non di chi patisce la violenza d'una rinunzia, ma del galante spensierato che ha giocato semplicemente con i pericoli dell'amore.

Confuso più non sono
Quando mi vieni appresso;
Col mio rivale istesso
Posso di te parlar.

Gli ultimi due versi producono sulla scena la vita settecentesca nella sua collana di amori intrecciantisi e dissolventesi, nel tempo che dura una stagione, un mese, un giorno, una specie di contraddanza galante dove i cavalieri si scambiano le dame sorridendo e inchinandosi.

Quando lo stral spezzai
(Confesso il mio rossore)
Spezzar m'intesi il core,
Mi parve di morir.

La melodrammatica dell'amore è in quello strale di letteraria memoria e in quel cuore dell'umile e quoti-

diana vita, che si spezzano entrambi, con ingegnoso ravvicinamento, nelle parole dei versi.

Odi s'io son sincero:
Ancor mi sembri bella,
Ma non mi sembri quella
Che paragon non ha;
E (non t'offenda il vero)
Nel tuo leggiadro aspetto
Or vedo alcun difetto
Che mi parea beltà.

Or vedo alcun difetto che mi parea beltà: il motteggio è la nota più acuta del dilettantismo sentimentale. L'amante parla per il vezzo di pungere amabilmente, sebbene egli adduca della sua effusione un diverso motivo.

Quel naturale istinto,
Nice, a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
Dei rischi che passò.

Rischi da solotto, rischi *di moda*, leggiadramente accresciuti nella fantasia e accostati con pompa ai cimenti delle battaglie affaccendate.

Dopo il crudel cimento
Narra i passati sdegni,
Di sue ferite i segni
Mostra il guerrier così.

E vediamo nelle arie la stessa vita: amore da salotto o da ombrose piante, saggezza da teatro, in mille e mille parolette terse sorridente grazia.

La bontà artistica delle arie del Metastasio spesse volte è data non dalla novità dell'immagine, ma dal n u m e r o dell'espressione. Un concetto trito che non avrebbe efficacia persuasiva e modi seducenti, se irrigidito nelle formule consuete, prosastiche, immobili,

acquista un valore d'arte vaporando nella musica delle parole: quanto meno si mostra forma concettuale, tanto maggior pregio assume diventando motivo cantabile.

L'amore diventa sospiro musicale, la gioia trillo, il cruccio, armonico urto di accenti, la sentenza si integra, nella volgarità del suo significato, della sapienza ritmica delle parole. Arasse, nel *Siroe*, parla delle donne, della instabilità del loro amore; che cosa si può dire, se non ripetere il solito luogo comune dell'onda lusingatrice e perfida, dell'aura volubile, ecc. ecc.? Il Metastasio non rifugge da questo luogo comune, ma lo tuffa nella sua anima melodiosa, e ne vien fuori qualche cosa di nuovo:

L'onda che mormora
Tra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
È meno instabile
Del vostro cuor.

La passione scoppia con un tremulo gorgheggio che corre e si precipita nei versi brevi e piani, conclusi con bell'effetto sensuale con un tronco. Quelle che erano artifiziate dichiarazioni d'affetti nel recitativo, quello che era melodrammatismo passionale, si corregge nell'agilità musicale dell'arietta.

Ch'io mai vi possa
Lasciar d'amare,
Non lo credete, pupille care;
Nè men per gioco v'ingannerò.
Voi foste e siete
Le mie faville,
E voi sarete,
Care pupille,
Il mio bel foco,
Finch'io vivrò.

La comparazione, pedantesca e intempestiva se svolta nella pacata indifferenza dell'espressione, nelle formule di maniera, acquista forte vigore rappresentativo quando zampilla spontanea nel metro e si dispone quasi istintivamente in parole armoniche; pare allora che sia trascesa e disciolta la materialità delle parole stesse.

Benchè l'augel s'asconda
Dal serpe insidiator,
Trema fra l'ombre ancor
Del nido amico;
Che il muover d'ogni fronda,
D'ogni aura
Il sussurrar,
Il sibilo gli par
Del suo nemico.

Si noti il magnifico effetto che deriva da quell'incontro di sibilanti: la parola vive nella musica e la musica vive nella parola, e la fusione è completa.

E l'aria comparativa talvolta muove e vivifica lo stesso recitativo, che acquista se non forza drammatica, almeno maggior vita lirica:

Così stupisce e cade
Pallido e smorto in viso
Al fulmine improvviso
L'attonito pastor;
Ma quando poi s'avvede
Del vano suo spavento,
Sorge, respira, e riede
A numerar l'armento
Disperso dal timor.

Si potrà osservare che una similitudine in un momento di confusione dell'animo pecca di falsità psicologica; ma talvolta, a me pare, che aderisca perfettamente alle condizioni di chi è discretamente commosso, e i personaggi metastasiani non sono mai eccessivamente commossi, se non a parole. Come abbiamo osservato

altre volte, essi amano indugiare su se stessi, raffrontarsi, rispecchiarsi in una immagine della vita esterna a loro. La rapidità poi dell'immagine lirica dell'aria, come in quella citata, ci rapisce tanto a sè che noi dimentichiamo il dramma e viviamo della lirica; e in fondo il dramma si sostiene per quella lirica che lo pervade diffusamente tutto, e poi si condensa con inattesa felicità nella breve strofetta o nelle brevi strofette d'un'aria.

C'è qualche cosa della rapidità di certe mosse liriche care al Manzoni degli *Inni,* in qualche aria:

Quell'onda, che ruina
Dalla pendice alpina,
Balza, si frange e mormora,
Ma limpida si fa.
Altra riposa, è vero,
In cupo fondo ombroso,
Ma perde in quel riposo
Tutta la sua beltà.

La querela poi dell'anima innamorata ha un accento di dolce disperazione; dall'onda tenue delle parole par che si sollevi la musica che il compositore vi avrebbe dovuto adattare e vi adattò.

È pena troppo barbara
Sentirsi, oh Dio, morir,
E non poter mai dir
Morir mi sento!

Musica musica si dirà, sempre musica; poesia *sensuale*, *fonica*, e nulla più. Ma sia anche pur tale, certo è questo che nella musicalità delle brevi strofette si purifica spesse volte l'immagine lirica, l'immagine troppo spesso e troppo volentieri ricamata, infronzolita dai nostri poeti letterati, dal Petrarca al Guarino. L'ornamento, il fregio descrittivo, sono più facilmente eliminati nelle arie metastasiane dalla violenza del ritmo musicale.

Leggiamo il Tasso:

> Così leon, che anzi l'orribil chioma
> Con muggito scotea superbo e fero,
> Se poi vede il ministro onde fu doma
> La natia ferità del core altero,
> Può del giogo soffrir l'ignobil soma,
> E teme le minacce, e il duro impero;
> Nè i gran velli, i gran denti, e l'unghie ch'ànno
> Tanta in sè forza, insuperbire il fanno.

Leggiamo il Metastasio:

> Così leon feroce
> Che sdegna i lacci e freme,
> Al cenno d'una voce
> Perde l'usato ardir.
> Ed a tal segno oblía
> La ferità natia,
> Che quella man che teme,
> Va placido a lambir.

L'epiteto feroce del Metastasio rianima i due primi paludati versi del Tasso; il Tasso si enfia le gote a parlarci dei *gran velli*, dei *gran denti*, e dell'*unghie che hanno in sè tanta forza*, e conclude fiaccamente con quelle *insuperbire il fanno*; il Metastasio precipita presto alla fine e conclude con quel mirabile versicolo *va placido a lambir*. Il prepotente istinto musicale salva spesse volte il Nostro dalla sonora rotondità di maniera, da quel vezzo dei poeti italiani di tormentarsi squisitamente per la finezza e il liscio dei particolari.

Nelle arie *sentenziose*, abbiamo la stessa abilità del poeta a conchiudere in una forma classicamente limpida pensieri e osservazioni psicologiche, per nulla rivelatrici di quel che giace profondo nell'animo umano, ma semplicemente sanzionatrici di piccole verità, patrimonio di tutti; si può dire che il Metastasio, nelle arie sentenziose le più riuscite, abbia segnato in evangelici versetti

la comune sapienza umana. Noi, è vero, sorridiamo qualche volta davanti a qualche aria sentenziosa, che ci ricorda una nostra nonna o una nostra zia, dalla quale, con pacata solennità e con aurea semplicità, abbiamo sentito ripeterla a conclusione di un savio discorso: *Se a ciascun l'interno affanno, Voce dal sen fuggita*, ecc. ecc. Sorridiamo e per un momento ci arrestiamo perplessi e ci domandiamo per una istintiva presunzione spirituale, se veramente dobbiamo accostarci a quelle arie, involgarite dalla citazione frequente e da parte di così umili bocche, come a componimenti di arte. Ma le nostre velleità di critica dissolvente e aristocratica si dissolvono presto e ci concediamo al poeta, con un riso di scherzoso abbandono, non appena egli ci sorprenda con la sua piccola musicalissima arte nell'esprimere cristallinamente la piccola bibbia dell'umanità:

Come il candore
D'intatta neve,
È d'un bel core la fedeltà;
Un'orma sola,
Che in sè riceve,
Tutta le invola la sua beltà.

Mille e duecento ariette scrisse il Metastasio; doviziosa produzione, dove è molto facile trovare dei piccoli tesori. Noi ci limitiamo alle poche citazioni fatte, e per ultimo ricorderemo alcuni cori lirici dei melodrammi che per la loro struttura metrica possono dirsi delle *arie* ampliate, o delle canzonette vere e proprie. Metteremo in evidenza il coro in lode di Licida nell'*Olimpiade* (atto II, scena 6.), un inno anacreontico ad Amore *(Se un core annodi)*, ed uno a Bacco *(Ah di tue lodi al suono)*, entrambi nell'*Achille in Sciro*, e un altro nell'*Asilo d'Amore* (1763), rifuso poi nel *Trionfo d'Amore* (1765), e il coro del Piacere *(Alme incaute, che*

solcate) e quello della Virtù *(Se bramate esser felici)* nell'*Alcide al Bivio* (1760). Una certa sostenutezza, non vera solennità biblica, come qualcuno scritto, ha il coro della *Betulia liberata (Lodi al gran Dio, che oppresse).*

Per altro, per la poesia sacra, come per la poesia eroica, non era chiamato il genio metastasiano. *Per la festività del S. Natale* (1727), *La passione di Gesù Cristo* (1730), *Sant'Elena al Calvario* (1731), *La morte d'Abel* (1732), *Giuseppe riconosciuto* (1733), *Betulia liberata* (1734), *Gioas Re di Giuda* (1735), *Isacco figura del Redentore* (1740), sono i drammi e le azioni sacre, che il Nostro compose. Questa produzione è buona per confermarci sempre più nella nostra tesi critica. Invano cercheremmo il candore e la semplicità dello spirito religioso in questa poesia, come invano cercammo la solennità e la vibrante purità dell'eroismo nei drammi eroici. C'è in esso un passato religioso rifatto e trasformato da una immaginazione idillica; c'è lo spostamento della frase lirica. L'impulso sentimentale d'amore tenero si inverte e converte in un impulso d'amore divino. Ma la conversione è fittizia.

Sant'Elena, per esempio, nel componimento omonimo, non ha nella ricerca del sepolcro di Cristo un brivido di religiosa attesa, ma alletta in sè un languore idillico, un femminile senso del mistero, che non si sa se sia poi veramente un mistero veramente divino o terrestre:

> Sì, v'intendo, amate sponde,
> Sacri orrori, aure odorate.

Sono effusioni queste di amante, non di santa che va cercando il sepolcro di Cristo; *le amate sponde, le aure odorate* aboliscono *l'horror* divino e conciliano l'animo del lettore ad una musica trepida di amore. Che cosa sente Sant'Elena davanti alla divinità celata

e presente? Nient'altro che un *rispettoso timore, un soave tenero affetto che tutto inonda il petto e che sforza a lacrimar.*

E quando si scopre il sepolcro di Cristo, che cosa esclama la santa?

Oh! vista! o rimembranza!

E a noi verrebbe voglia di continuare, spostando il significato della commozione e calandola nei versi amorosi del Tasso, così:

Oh vista! oh conoscenza!
E restò senza voce e moto.

La religiosità si è dileguata, ha lasciato un residuo di idillio. Ci sono i soliti affetti, ci sono i soliti grandi dolori che poi non dolgono, ci sono le solite lacrime tenere, piante non si sa se per un martirio o per un piacere. Parla l'affetto filiale nel *Gioas Re di Giuda*, per bocca del protagonista fanciullo che, alla madre non conosciuta ed ignara essa stessa di trovarsi davanti al proprio figlio, dice:

Penso nel tuo dolor
Ch'ebbi una madre ancor;
Che quando mi perdè
Forse piangea così.

Fatalmente obbedisce il poeta al suo temperamento idillico, ed è fortuna per noi che così avvenga.

Continua il piccolo *Gioas*, parlando alla madre:

Ah dove sia non so;
Ma il nostro Dio lo sa:
A Lui la chiederò!

C'è una semplicità di sentimento che commuove, un candore bello irradia la frusta spoglia di queste parole: *Ah dove sia non so*. C'è la fede non scaltrita del fanciullo

in Dio. Questo candore fiducioso elimina da sè ogni religiosità tremante ed arcana; esso si effonde in una concordia blanda di suoni, in una espressione orizzontale, vuota di quei mondi miracolosi che ci spalanca una frase lirica del Manzoni degli *Inni Sacri*. L'assenza di *horror* sacro, poi, estenua la potenza dello stupore che può afferrare l'animo umano davanti a un mistero disvelato. Il personaggio metastasiano, davanti ad una rivelazione divina, non è percosso e non sta attonito, muto, pensando al nunzio dell'evento straordinario. Il brivido è il linguaggio unico dello stupore, mentre il personaggio metastasiano trova tempo di esaminarsi e di chiarire il suo stato d'animo. Non vogliamo dire che questo sia un difetto, ma vogliamo semplicemente mostrare come il linguaggio di questi drammi sacri abbia la stessa mitezza passionale dei drammi amorosi. La sacra febbre religiosa non è che idillico tepore di anime sentimentali. Ecco perchè noi non troviamo inopportune, anche in questi componimenti, certe arie che parrebbero distrarre la commozione prodotta dalle parole del recitativo; c'è anzi simpatia musicale tra le parole discretamente mosse del recitativo e i ritmi vocali dell'arietta. Nel recitativo, le parole non hanno le vertigini e gli smarrimenti delle voci che accorrono anelanti alla bocca dall'anima in tumulto, per dir tante cose e poi tante; c'è solo in esse un'agitazione di sentimenti che presentono già la musica dell'aria in cui comporsi e annegarsi. Vedete nel *Gioas*. Il devoto Ismaele ha sentito che la stirpe di Davide vive nel fanciullo Gioas, fino allora ignorato sotto mentite spoglie. È una rivelazione che riempie tutti di stupore.

Ed Ismaele esclama:

> Son fuor di me! Quando si piange estinta,
> Quando par che ci lasci in abbandono
> La stirpe di Davidde, eccola in trono!

Lo stupore, dopo questa necessaria effusione, dovrebbe suggellargli la bocca; ma noi non gli dobbiamo chiedere tanto. Egli si può indugiare, con coerenza psicologica, a cantare quest'arietta:

Pianta così, che pare
Estinta, inaridita,
Torna più bella in vita
Talvolta a germogliar.
Face così talora
Che par che manchi e mora,
Di maggior lume adorna
Ritorna a scintillar.

L'osservazione che qui facciamo si riattacca a quelle che abbiamo fatto in altre pagine di questo volume, sulla intensità del linguaggio passionale dei drammi metastasiani; adesso siamo ritornati su questo punto perchè il lettore s'avveda come questa produzione sacra del Metastasio non differisca da quella sentimentale, nient'altro che nella insegna esteriore; ispiratrice è sempre l'anima idillica del poeta.

I drammi sacri per una parte rientrano nella produzione genuina del Metastasio, per una parte poi si accompagnano alla produzione posticcia di lui; pulsa in esse la musica blanda dell'anima metastasiana, e talvolta vi stride anche la voce in falsetto che pretende echeggiare le voci di un mondo eroico e religioso. Poichè anche qui abbiamo la montatura religiosa, ottenuta o rimaneggiando versetti biblici e verseggiando della teologia (come nella *Betulia liberata*), o presentando delle figurazioni religiose in forma un po' istrionesca. Una reminescenza della vanità coreografica dei protagonisti dei drammi eroici, eccola in quest'aria: un fedele immagina queste parole in bocca di Dio:

Si scuoteranno i colli,
Il monte tremerà,
Ma sarà sempre stabile
L'immensa mia pietà.

Bellino questo Dio che strombazza l'immensa sua pietà! Il difetto è sempre uno: c'è la formula, manca lo spirito della religione. Oh il pudore dell'espressione dantesca, così spaziosa, così grave e poi tanto opportunamente messa in bocca, non a Dio, ma di un suo suddito, di un peccatore:

> Ma la bontà divina ha sì gran braccia
> Che prende ciò, che si rivolge a lei!

Iddio non parla; Iddio non ammira se stesso; non per nulla è Dio. Egli, se mai, dice secondo le parole dell'*Esodo*: *Io son quel che sono*, e dice tutto. Nell'età di decadenza religiosa e morale in genere, gli spiriti piccoli avvicinano Dio a se stessi, nell'atto medesimo che lo vogliono produrre in uno sfondo solennemente remoto, celestiale. È una forma di antropomorfismo non voluta, non cosciente, che copre di ridicolo il poeta e, che Dio ci perdoni, lo stesso Dio.

Allo stesso modo, l'eroe quanto più era esasperato nel suo eroismo, tanto più era avvicinato alla volgaruccia vita quotidiana del settecento: l'esaltazione diventava inconsapevole parodia.

IL TRAMONTO DI UNA LETTERATURA

È un destino malinconico al quale inevitabilmente soggiacciono gli artisti di docile tempra e di versatile accondiscendenza ai gusti del pubblico. Dopo un periodo brillante di attività, incontra che un poeta, avendo esaurito il suo mondo, si ostini a ripetere se stesso, un po' per blandire il suo stesso vigore scemato, un po' per accontentare gli amici lettori i quali ormai si sono assuefatti alla sua produzione annuale e sono esigenti di eterne novità letterarie. Il Metastasio non si sottrae a questo destino; dopo il 1740, o, se vogliamo essere generosi, dopo il 1750, il ciclo della sua arte è chiuso ed il poeta non fa che ripetere insistentemente se stesso. C'è del malinconico ed anche del torpido in questa velleità o semplice indulgenza a prolungare la propria industria oltre la fatale età.

Non chiameremmo un decadente Pietro Metastasio, se egli avesse taciuto a tempo, poichè di decadenza non è lecito parlare mai davanti ad un artista che dopo aver detto la sua parola, tace e si rinchiude nel rispettoso ricordo dei dì che furono. Quel pudore della propria grandezza, quella castità *tempestiva* è una migliore glorificazione delle eterne pagine una volta scritte; ma invano cercheremmo noi questa religiosità della propria arte nel Metastasio, letterato per educazione, galante e cortigiano per giunta.

La letteratura, intesa nel suo senso vizioso, mal correggeva l'indole metastasiana, chè anzi essa perpetuava

nel poeta un amore dell'arte fatto più di abitudini che di sempre novelli impulsi.

Egli così finisce di essere un poeta per diventare un illustre produttore di letteratura; si aggiunga che la sua condizione di servitore cesareo gli imponeva una quota fissa di poesia d'occasione, e il suo stesso istinto galante gli suggeriva componimenti per questa o quella festa simposiaca, nuziale, mondana.

Pure questa sua postuma attività non è senza interesse, perchè nelle sue pieghe nasconde qualche cosa del nuovo stato d'animo del produttore. Il Metastasio non ha l'armonica forza e l'alacrità di una volta ed egli mal dissimula a se stesso il suo scemo vigore e la sua aridità ineluttabilmente crescente. Succede in lui una certa scontentezza, che, interpetrata benevolmente, potrebbe dirsi incontentabilità di artista maturo che vorrebbe una maggiore purità di ispirazione nella propria arte e, mentre non la raggiunge, inquietamente soccombe alla imperiosa necessità quotidiana del produrre; d'altra parte, dopo la lotta con se stesso, si ha in lui un rilassamento delle forze discipiinatrici, sì che il paziente finisce col curarsi solo di arrivare furiosamente alla fine, di sbrigare quella tal *commissione* per non pensarci più. Il poeta decade; resta l'opera pura e semplice del librettista.

Nel 18 dicembre del 1769, il Metastasio così scriveva a Don Saverio Mattei: « Le dirò con la più sincera brevità, che la violenta fissazione che bisogna per l'invenzione e la tessitura di un componimento drammatico, dopo aver trattate quasi tutte le modificazioni del cuore umano, è per me al presente una durissima prova e dee esserla per necessità poichè, scrivendo, io accresco ogni giorno a me stesso, *il pericolo di incontrarmi con me medesimo*; e la noiosa continua cura di evitar questo inconveniente, tronca ed intiepidisce i voli ed il calore della fantasia ».

Questi particolari non sono privi di interesse psicologico per la biografia dell'artista, rivelandocelo in un onorevole conflitto con le proprie esigenze spirituali. Ma il Metastasio, abbiamo detto, è un po' torpido anche; non sa resistere agli urti e cede con un'aria tra apatica e indulgente. Scrive alla principessa di Belmonte il 20 giugno 1765: « L'adorabile mia Padrona mi crede sempre lo stesso abate di 36 anni fa e mi spedisce in Parnaso con frequenza molto superiore al mio zelo, ma forse inferiore alle mie forze. Non vorrei far risparmio dei miei sudori; ma temo che alfine ella sarà mal servita ». Parole scettiche, ma d'uno scetticismo al quale non s'interessa nemmeno colui stesso che parla, e che egli butta lì, non si sa se con inquietudine o socchiudendo pigramente gli occhi. Blandamente ruina la forza del poeta, ma il Poeta stesso assiste a questo suo dissolvimento quasi con indifferenza, senza urti, senza strette, senza tentar nemmeno la via di uscita del decoroso silenzio; somiglia un uomo che, smemorato, lasci scorrere tra le mani della sabbia fine ed asciutta e si diverta si e no a quel giuoco. Vero è che egli qualche volta ricorda l'ammonimento oraziano, ma la sua volontà di non fare è sempre imbelle. Parlando del *Trionfo di Clelia* all'abate Frugoni, scrive il 30 aprile 1762: « Io non so come l'Augustissima mia sovrana non sia oggi mai stanca delle mie ciancie canore. I suoi comandi mi onorano e mi beatificano, ma io vorrei pure che il mio prudente silenzio prevenisse la noia di lei, memore dell'avviso di Orazio:

Spesso intuonar nella sincera orecchia
Mi sento alcun che mi sta sempre ai fianchi:
Ritira a tempo il tuo destrier che invecchia,
Pria che sul fin deriso aneli e manchi ».

E qualche volta egli parla della poesia, come un commerciante parlerebbe di affari noiosi. Il « commercio di

quelle cicale delle Muse, scrive al Gattinara [1], invece di salvarmi mi annoia al presente e mi spira melanconia ».

Scarso è l'ardore per l'arte, scarsa è anche numericamente la produzione; gli storici si son rammaricati sempre di questa decrescenza aritmetica nella produzione teatrale del Metastasio, e non so se sia leggittimo questo rammarico o non ci debba piuttosto infastidire qualcuno degli ultimi drammi, veramente superflui.

Dal '44 al '71 abbiamo otto drammi: l'*Ipermestra* e l'*Antigone* (1744), *Il Re Pastore* (1751), l'*Eroe Cinese* (1752), la *Nitteti* (1756), *Il Trionfo di Clelia* (1762), *Romolo ed Ersilia* (1765), il *Ruggero* (1771).

Sul valore di questi drammi discorre il Metastasio stesso o con scetticismo, o con illusione anche, come è naturale. Del *Re Pastore*, in una lettera del 6 dicembre 1751 al Conte di Cervellan, dice: « Non ho mai scritta alcuna delle mie opere con facilità uguale e della quale io abbia meno arrossito ». L'ultimo canto è sempre il più bello: è la solita favola dei poeti. E dell'*Eroe Cinese*, che egli compose con intelletto vigile per non ripetersi, così scriveva al fratello con lettera del 14 giugno 1752: « La necessità di allontanarmi dalla semplicità del *Re Pastore* mi ha obbligato a ricorrere al genere implesso, genere difficile a maneggiare con così pochi personaggi e con tale angustia di tempo... *È inevitabile prudenza l'andar cambiando maniera, per non rassomigliar troppo a se stesso.* Il merito maggiore di quest'opera è negativo; non potete immaginarvi quante vive descrizioni, quanti curiosi racconti e quante affettuose situazioni mi avrebbe favorito con isperanze di lode il fatto medesimo ». Il poeta superava se stesso, rinunziando a se stesso! E nella stessa lettera a proposito

---

(1) *Lettere inedite dal Sig. Abate Pietro Metastasio a Renato Pindario* (pseudonimo del Gattinara), Nizza, 1796.

dello stesso componimento, commentava: « Tutte le unità e gli altri canoni drammatici, anche farisaici, vi sono superstiziosamente osservati ». Gli scrupoli tardivi e l'osservanza postuma delle così dette buone regole, con buona pace del giovine vecchio Metastasio, sono sintomi di senilità artistica.

Del *Ruggero*, per non dire di altri, egli scrive così il 21 ottobre 1771, alla principessa di Belmonte: « Il *Ruggero* ovvero *L'eroica gratitudine*, ultimo mio non so se parto o aborto che a tenore dell'antico privilegio le invio (oltre gli altri svantaggi che avrà forse a fronte dei suoi fratelli maggiori, figlioli di padre più vigoroso), temo che avrà ancora il merito di giungere tardi ». Anche i critici settecenteschi mostrano una certa stanchezza nell'esaminare l'ultima produzione del loro divino poeta.

Baldassarre Odelscalchi, esaminando l'*Antigone*, esita davanti a questo dramma con molta complimentosità e poi finisce col dichiarare che esso non è uno dei migliori; Gherardo De' Rossi viene scusando il poeta, a proposito del *Re Pastore*, coll'occasione e il luogo per cui fu scritto cotesto dramma, e lo stesso critico, analizzando, in una lettera alla marchesa Angiola Orengo, la *Nitteti*, scuote un po' il capo davanti a cotesta favola, dove gli eroi sono tutte donne, ed esaminando l'*Eroe Cinese*, nota come esso sia una copia illanguidita del *Demetrio*. « Sono frequentissimi — scrive egli — i luoghi dell'*Eroe Cinese* dove il Metastasio ha ripetuto con piccola diversità le esercitazioni a tali frasi da lui altrove già adoperate, cosa tanto contraria alla prodigiosa fecondità del suo ingegno, che io mi penso egli dovesse comporre con qualche fretta questo dramma » [1].

E l'Arteaga, parlando del *Ruggero*, pur giudicando cotesto dramma uno dei più deboli dell'autore, vi sa

---

(1) *Osserv. cit.*, t. XVII, pp. 151-52.

vedere però la solita unghia del leone: *Trunco, non frondibus, efficit umbram.* Ma, dice l'Arteaga, « questo tronco è così maestoso, le sue radici sono ancora così profonde che meritano di essere osservate con diligenza » [1]. I soliti complimenti della critica stanca sulle opere di arte stanca.

E compagne ai drammi sono le cantate, le feste teatrali, le poesie encomiastiche e qualche epitalamio e un paio di sonetti. Delle cantate, diciassette furono approvate dall'Autore, ed esse non appartengono solo a quest'ultimo periodo della sua attività; dodici ne aggiunse il Maffei nell'edizione postuma, ma di queste il Metastasio aveva solo approvato tre: *La pesca*, *Il sogno*, *Il nome*. Egli peraltro aveva escluso dal novero di esse quelle che egli chiamava arie con recitativo. Ma non tedieremo il lettore col fare di esse, delle feste teatrali e delle poesie encomiastiche ed epitalamiche tutto un elenco bibliografico: un repertorio di nomi ci direbbe poco, come pure ci direbbe poco un esame analitico di quest'ultima produzione. Certo ci sarebbe facile mostrare qualche cosa, anzi parecchie cose buone qua e là, perchè non si deve pensare troppo rigidamente che in quest'ultimo periodo di decadenza il poeta abdichi pienamente alla sua forza di artista. C'è solo un intiepidimento di fervore in quest'attività, che imprime all'opera un segno di pallido disfacimento; pure, con buona pace degli Arcadi del secolo, essa potrebbe costituire la fortuna di dieci poeti dei loro.

E adesso che siamo alla fine del nostro lavoro, parrebbe necessario fissare in un'ultima parola il valore dell'opera metastasiana nella storia dell'arte. Un accademico desiderio della formula giudicatrice conclusiva

(1) *Ivi*, p. 75.

ci consiglierebbe alla scelta dell'epiteto di *grande, mezzano* o *piccolo* poeta che si conviene all'autore studiato, per crucifiggerlo con quell'epiteto esornativo nelle storie letterarie. Ma si corre pericolo nel tributare l'aggettivo grande ad un poeta di coronarlo nella sua grandezza, senza avere svelato poi al lettore il segreto di quella celebrata grandezza stessa; l'epiteto grande serve a meno che a nulla, come ozioso apparirebbe il titolo di mezzano e di piccolo. Bisognerebbe rifarsi da capo e ripasseggiare le passeggiate pagine per capire la sostanza di quella critica aggettivale, mentre la cosa migliore che si possa fare in questo caso è quella di venir limitando dell'autore studiato la parte che esso occupa nella storia dell'arte, poichè, dove egli non eccelle nell'arte, vanterà la sua importanza indistruttibile nella storia della cultura. A questo modo si ovvierà anche alla preoccupazione che può sorgere in qualcuno che, cioè, un autore sia mezzo rovinato per la storia letteraria, sia un autore finito o stroncato come si dice, quando si sia fatto una riduzione severa del suo valore.

Vero è che, nel caso nostro del Metastasio, nessuno può pensare che egli sia riuscito male dalla nostra critica, chè s'è visto come noi, spostando il centro della sua ispirazione, abbiamo indicato dove essa sia produttrice di un'arte modesta ma genuina e persuasiva; ma in ogni modo, perchè non si pensi che la parte da noi svalutata sia per noi stessi perduta, diremo che l'opera del librettista conserva sempre una grandissima importanza anche nella sua parte negativa e strutturale, perchè, dove non trova posto nella storia dell'arte genuina, rientra nella storia della cultura. E nella storia della cultura un posto capitale ha l'opera metastasiana, non tanto perchè nella sua parte caduca, appiccicaticcia, come tutte le opere anche mediocri, è documento della vita morale della società in mezzo alla quale nacque, ma

principalmente perchè accompagnò e favorì lo svolgimento di un fenomeno quasi secolare che fu l'*Opera* settecentesca. La poesia metastasiana visse insieme con la musica dei più celebri musicisti del secolo, e, se per la storia dell'arte sarà necessario distinguere la musica dalla poesia e la poesia dalla musica, e considerarle come due fenomeni isolati, da valutarsi esteticamente ciascuna per sè come organismi individuali e indipendenti, per la storia della cultura invece si potrà studiare l'evoluzione dell'*Opera* come di un fenomeno inscindibile nelle sue parti di musica e di poesia, e si potrà parlare di nascita, di evoluzione, di riforma, di decadenza di questo fenomeno stesso (1). Solo in questo senso acquista significato legittimo la tesi che vorrebbe collocare il melodramma metastasiano nella storia del melodramma; si guarderà, cioè, al melodramma metastasiano nelle sue parti tecniche in quanto favorirono o atteggiarono in un miglior modo la musica dell'Opera. E allora si potrà parlare con ragione di una riforma compiuta dal Metastasio nel melodramma e del progresso con lui compiutosi in questo genere dopo Stampiglia e Zeno. Ma quando dallo storico dell'arte ci si domanderà che progresso artistico (non semplicemente meccanico) ha il Metastasio compiuto sul suo predecessore Zeno, si risponderà che progresso non c'è stato o si dirà che il Metastasio in tanto ha progredito in quanto egli era un poeta e lo Zeno non lo era. Una frase del De Sanctis per la quale il Metastasio vien detto *il poeta del melodramma di cui lo Zeno era stato l'architetto*, interpetrata male, può esser via ad una china sdrucciolevole. Si potrebbe, cioè, voler rintrac-

---

(1) Si vedano a tal proposito le osservazioni di ROMAIN ROLLAND, in *Métastase précurseur de Gluck* (nel vol. *Voyage musical au pays du passé*, Hachette, Paris 1920, pp. 152-70).

ciare il legame ideale tra il melodramma zeniano e il melodramma metastasiano, mentre, se pur si avesse voglia di far rientrare in un ciclo artistico l'opera del Metastasio, bisognerà dire che non lo Zeno, ma il Tasso, il Guarino, il Marino, sono i predecessori del Metastasio o, rovesciando i termini, che di questi autori appunto è epigono il Metastasio.

Di fatti il mondo sentimentale e musicale del Metastasio si può dire un'eco o un prolungamento del mondo artistico di quegli autori; e questo appunto è il posto che compete al Metastasio nella storia dell'arte.

Egli, mentre è un poeta di transizione, è l'epigono della vecchia letteratura.

Nel Metastasio la parola, frustata da una letteratura di convenzione, per rinverginarsi o, meglio, per splendere degli ultimi e malinconici suoi bagliori, è costretta quasi ad abdicare alla sua più profonda spiritualità per vivere solo o principalmente nella sua grazia musicale. La parola che si annegava nella musica poteva suggerire ad un osservatore settecentista superficiale un giudizio ottimista, potendosi spiegare questo dominio prepotente della virtù fonica della parola come un rallevarsi della nativa forza espressiva della parola stessa; un affinarsi, uno splendido esasperarsi a un significato più immediato e più sensualmente apprendibile del suo intimo valore. Ma la parola come parola non è nulla, è vacuo suono; e il Metastasio, esponendo in evidenza maggiore la musicalità di essa, affrettava la morte della sua poesia.

Ed è vero: egli seppellisce la vecchia letteratura, dissimulandone la morte con un accordo di trilli e gorgheggi e flauteggiamenti. La vecchia letteratura muore col Metastasio e muore come gli eroi dei suoi melodrammi, cantando un'arietta.

APPENDICE

METASTASIO E LA CRITICA

LE DISCUSSIONI DEI CONTEMPORANEI

La quistione che più si accese tra i critici, prima che sorgesse e quando poi sorse l'opera del Metastasio, fu intorno alla maggiore o minore legittimità artistica del melodramma. Tale dibattito derivava, avanti tutto, dallo scrupolo classico: non si poteva lasciar passare una forma d'arte che gli antichi non avevano, che i trattatisti non annoveravano, nelle loro sacre poetiche, tra i generi letterari.

Derivava ancora da un sentimentale orgoglio per la Poesia, che non si voleva confusa con la Musica, ora sommersa ora riemergente dalle note musicali, secondo le esigenze pratiche dello spettacolo. Un'ambigua espressione artistica, esitante tra la poesia e la musica, moveva un confuso spirito di ripugnanza nell'animo dei letterati culti; senza dire, poi, che in alcuni valentuomini timorati sorgeva la preoccupazione moralistica, poichè il melodramma, con la sua coreografia spettacolosa, inebriava e rammolliva gli spiriti.

Poeti, pensatori ed eruditi si trovavano d'accordo nel condannare il melodramma, anzitutto perchè figliuolo bastardo della tragedia, in secondo luogo perchè « animalaccio anfibio » [1] distruttore della pura poesia, e in-

---

(1) Cfr. *Osserv. cit.*, t. XVII, p. 38.

fine perchè nocivo ai buoni costumi. In Francia, il Racine ne parlava seccato; il Boileau vituperava i *vains accords* ed i *sons impuissants* del dramma musicale, e intimava agli artisti di abbandonare cotesta forma di arte dalla *cadence vaine*: « Quittez ces sons ambitieux », scriveva, sostenuto, il legislatore francese. Il St. Evremond aggrediva anche lui il melodramma, con queste parole: « Une sottise chargée de Musique, de Danses, de Machines, des Décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise » (1). Non meno feroci erano gli scrittori inglesi. L'Algarotti, nel suo *Saggio sovra l'opera in Musica* (2), cita uno scrittore inglese che chiama l'Opera « languid and disjointed composition », e l'Addison nel discorso 5° del tomo I del suo *Spectator*, parlando dell'opera italiana, fa precedere l'articolo da questo verso di Orazio:

Spectatum admissi risum teneatis amici?

E il Dryden aveva detto, in alcuni versi a Sir Godfrey Kneller:

For what a song, or senseless Opera
Is to the living labour of a play,
Or what a play to Virgil's works would be,
Such is a single piece to history (3).

In Italia, il Muratori, nell'Opera *Della perfetta poesia Italiana*, pronunziava il suo anatema contro i « mo-

---

(1) St. Evremond, *Opere*, Parigi, t. III, p. 391.

(2) Algarotti, *Opere*, Livorno, M. Coltellini, 1764-65, vol. II, p. 259.

(3) Cfr. Algarotti, *Op. cit.*, loc. cit.; e il volume di Sesto Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella 1ª metà del settecento*, Torino, Bocca, 1914, dove si trovano buone notizie sulla fortuna varia del melodramma a Londra. Per notizie generali sulla fortuna del melodramma nel primo settecento, vedi anche l'opuscolo di P. Ernesto M. Leonardi, *Il melodramma del Metastasio e la sua fortuna nel secolo XVIII*, Napoli, 1909.

derni drammi, e la loro musica perniziosa ai costumi »; li condannava, prima che per altre ragioni, in nome della moralità, e si richiamava a Platone, per sanzionare col giudizio di quel « divino » la sua condanna. « Che direbbe mai il divino Platone, se oggidì potesse udire la musica dei nostri teatri; egli che ne' libri della *Repubblica* tanto biasimò quella che a' suoi tempi spirava alquanto di mollezza, considerandola come infinitamente perniziosa ai buoni costumi de' cittadini? ». E continuava poi con enfatico ma sincero sdegno: « Da questi [teatri] non si partono giammai gli spettatori pieni di gravità, e di nobili affetti, ma solamente di una femminile tenerezza, indegna degli animi virili e delle savie e valorose persone » (1). E nel Muratori, come la preoccupazione moralistica, si scorge evidente anche lo scrupolo della retorica classica: un dramma musicale, anche se perfetto nel suo genere, non « conseguirà giammai il fine della tragedia e dell'arte. Imperciocchè nè il terrore, nè la passione, anzi niun nobile affetto si sveglia nell'uditore, allorchè si cantano i drammi ». E si avverte anche nelle sue parole il sentimentale orgoglio del letterato — a cui sopra accennavamo — per la nuda Poesia, arte dominante fra le arti tutte. Si può forse negare « essersi la poesia vilmente posta in catene? ». Certo è, dice il Muratori, che « laddove la musica una volta era serva e ministra di lei, ora la poesia è serva della musica ».

Questo turbinio di discussioni, più o meno concitate, accompagnò il primo nascere e il prodursi pieno dell'opera del Metastasio. I critici avevano voglia di appellarsi al raziocinio, e di mormorare contro l'importuno « melodramma »! Pietro Metastasio conquistava

---

(1) MURATORI, *Della perf. Poesia*. Milano, Classici italiani, 1821, vol. III, pp. 53-54 e segg.

l'Europa e finiva col conquistare anche i professori di critica: allora si disegnò il nuovo compito di costoro: dacchè non si poteva con un frego cancellare il *fenomeno Metastasio*, bisognava chiarirlo e legittimarlo. Sorta con quest'ufficio, la critica non poteva essere che apologetica.

Apologetica, ho detto, non semplicemente encomiastica; poichè i critici si pongono in posizione enfatica di avversari di quei reali o ipotetici amici delle vecchie formule, i quali, vagliando i fatti artistici al lume della poetica classica, teoricamente disapprovavano l'opera del Metastasio.

I critici metastasiani, per assolvere il loro compito apologetico, dovevano o mostrare che l'opera del Metastasio obbediva perfettamente alle esigenze dell'estetica classica, o affermare risolutamente che essa andava discussa solo fondandosi sulla legge universale del bello, indipendentemente dalle formule normative consacrate nei trattati di poetica. Quest'ultima sarebbe stata la via più diritta per arrivare ad una delimitazione estetica dell'opera del Poeta; ma questo metodo di critica avrebbe presupposto già avvenuta nell'ambiente intellettuale dei tempi una liberazione dalla greve cultura e pseudo-filosofia classicheggiante, che, come tutti sanno, non era neanche vagheggiata. Gli apologisti si attennero quindi alla prima maniera di critica, e fu curioso caso questo: che essi difendevano il Metastasio, contro la Poetica classica, in nome della Poetica classica; in altri termini, essi accettavano i principî degli avversarî, mentre pur volevano dimostrare, con torbido conato, la falsità di quei principî.

Caratteristica, quindi, di tutta questa attività apologetica è l'incertezza dei criteri. I metastasiani sentono la vitalità dell'opera del Metastasio, ma han troppo cattiva coscienza critica, perchè possano porsi nettamente

da un punto di vista dal quale giudicare con rigore. I loro sforzi s'isteriliscono su quistioni retoriche più che altro. La mala fama del melodramma proveniva principalmente dal pregiudizio del « genere »; la critica apologetica doveva quindi riabilitare quel « genere »: infatti essa si volge a dimostrare che il dramma musicale è tragedia in un certo senso. Perciò, invece di sconfessare la divisione retorica in « generi », i critici s'inchinano a quella divisione, e solo le fanno un piccolo strappo, allargando la sua elastica maglia, per insinuarvi la nuova forma del « melodramma ». Come falsamente erano impostate le discussioni degli avversari del melodramma, che lo condannavano per un preconcetto estetico, così falsa ed imbarazzata fu la posizione assunta dai fautori di esso, perchè prima di guardare alla sua sostanza intima, badarono alla sua struttura fisiologica e tentarono di legittimarlo nella sua etichetta.

Ad una dottrina restrittiva dei « generi », abbiamo detto, si contrappone una dottrina più vasta; in secondo luogo, l'affermazione che il melodramma è una forma ibrida e nociva alla pura Poesia, viene temperata dal compromesso che i critici propongono e trovano attuato nell'opera del Metastasio: la poesia non sarà annegata nella musica, ma dominerà da padrona — docile, è vero — sulla musica. L'esempio classico insegna, e gli studiosi sapranno provare, che il dramma greco era anch'esso accompagnato in tutte le sue parti dalla musica.

Rimaneva da disperdere l'ultimo scrupolo: lo scrupolo moralistico. L'impresa era facile: bastava leggere, o sentire alla recita un dramma metastasiano, per vedere quale copia d'insegnamenti per gli uomini vi fossero offerti.

Questi punti costituiscono il nucleo centrale della critica metastasiana nel settecento, nel suo svolgimento; attorno a questo nucleo si raggruppano altri errori di

critica, che si possono venir cogliendo nelle opere dei più autorevoli critici del Metastasio, via via, esaminando particolarmente le trattazioni degli studiosi del Metastasio più cospicui.

*
* *

Un saggio critico assai significativo è la *Dissertazione* di Ranieri di Calsabigi, pubblicata nel 1755; essa ha, nella critica metastasiana, una funzione storica prima d'ora non messa abbastanza in evidenza; poichè è uno dei primi tentativi di far l'esame del melodramma del Metastasio come di una tragedia. E le idee calsabigiane lusingavano il Poeta Cesareo, illuso, in cuor suo, di continuare i tragici greci: la dissertazione dell'accademico di Cortona precorre l'*Estratto della Poetica di Aristotile*, dove il Metastasio si industrierà di mostrare che l'antica tragedia era cantata al modo stesso del moderno dramma musicale, ed egli, il poeta dell'*Attilio Regolo*, si porrà tacitamente nella schiera dei grandi tragici. Nella critica del Calsabigi troviamo molti spunti che saranno sviluppati poi dai critici posteriori; la sua *Dissertazione* levò molto rumore, e fu oggetto di commenti e di approvazioni: « C'è dottrina, c'è critica, ci son delle viste superiori », annotava l'editore nizzardo, al tomo VII delle *Opere del Metastasio*.

Il Calsabigi, fin dalle prime pagine, affermava « che le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma, senza l'unione di quest'ornamento, sono vere, perfette e preziose tragedie, da compararsi alle più celebri di tutte le altre nazioni: tragedie corredate di unità, di costume, di interesse, di sublime linguaggio poetico, di spettacolo, di meravigliosi accidenti, di maneggio singolar di passioni [1]. « Affermava

(1) Cfr. *Opere di P. M.*, Firenze, Gabinetto di Pallade, 1839, XII,

altresì, che non c'è soluzione di continuità tra il teatro greco-latino e il teatro metastasiano, perchè i melodrammi del poeta cesareo « possono chiamarsi una perpetua imitazione delle tragedie Greche e Latine, perchè tutte le regole di queste vi sono esattamente osservate ». Sicchè non potevano non applicarsi al melodramma metastasiano le stesse norme seguite nell'esame di una tragedia, e il Calsabigi allora non arretra di fronte al pregiudizio delle tre unità; ma, forte del consenso e dello sprone che gli veniva da Vienna da parte del Metastasio stesso, affronta e nega il precetto dell'unità di luogo, salvo a limitarne la libertà con sobria misura, perchè « se soverchia indulgenza si concedesse all'unità del luogo col pretesto di accrescere vaghezza allo spettacolo, la licenza nelle imperite mani degenererebbe in abuso ». Continua poi congetturando che i cori greci « altro non fossero che una quasi unione di molte nostre arie », e che il recitativo delle antiche tragedie fosse cantato non altrimenti dei recitativi moderni « con una specie di canto... più corrente e meno caricato dei vezzi dell'armonia ». L'identità tra la tragedia greca e il dramma metastasiano, era in tal modo dimostrata inconfutabilmente!

Compagno a questo metodo di critica è l'altro, per il quale si vanno interpetrando teleologicamente i melodrammi del Metastasio, siccome quelli che « vanno al gran fine di emendar i vizi, e di accender le menti al conseguimento delle virtù », e si discorre poi del *costume generale e particolare*, l'uno proprio « di una nazione,

---

pp. 207 e sgg. — Anche il De Brosses, parecchio tempo prima, nelle sue *Lettres familières écrites d'Italie en 1739-1740*, Parigi, Didier, 1869, aveva scritto che i drammi metastasiani « feraient sans doute un grand effet, si on les jouait en simples tragédies declamées, laissant á part tout le petit appareil d'ariettes et d'opèra qu'il serait facile d'en retrancher ».

d'un sesso, o di una determinata spezie di persone », l'altro proprio di quegli eroi, que' tiranni e quei grandi uomini « del pensare dei quali e delle loro geste e dei loro vizi e virtù non ci è stata avara la storia ». Il quale ultimo punto implica nel poeta la necessità di fare opera creatrice parallela e fedele alla costruzione che la storia ha fatto di un personaggio, di un fatto: a questo modo lo scrupolo della storicità assumeva l'assolutezza di una legge.

Discussioni sul plagio, confronti coi tragici francesi (col Racine specialmente), critiche generiche sul patetico dei drammi, difesa delle catastrofi liete, disquisizioni sullo stile « variato, dolce, insinuante, soave, ecc. », valutazione encomiastica dei dialoghi rapidi, classificazioni delle arie, ecco la somma delle altre quistioni passate in rassegna nella Dissertazione calsabigiana, che saranno poi riprese e svolte a sazietà dagli altri critici del Metastasio.

Una delle aberrazioni critiche dovute al fanatismo che letterati e non letterati ebbero per il Metastasio, è lo studio del melodramma metastasiano fatto per misurare e pregiare la sua virtualità musicale. Non si valuta tanto la bontà intrinseca dell'opera, quanto la sua maggiore o minore docilità alla musica; per il critico settecentista l'interesse estetico non è rivolto alla sola poesia in sè, ma alla poesia in quanto elemento fuso dell'*Opera*. Prende campo, così, quel falso criterio che vuole studiare musica e poesia nell'opera drammatica come un organismo individuale, inscindibile nelle sue parti; o almeno, se non si vogliono addirittura confondere i meriti della poesia e della musica, si tiene d'occhio a quest'ultima quando si vogliono scusare i difetti

della prima. A questo modo, i critici hanno buon gioco per affermare di tutti i pregi di un melodramma, che essi sono dovuti alla valentia dell'artista, e, di tutti i difetti, che essi sono inscindibili dal « genere melodramma », poichè son dovuti alle esigenze della musica. Nel settecento in tutte le dissertazioni ed elogi e studî d'ogni genere dell'opera metestasiana troviamo sempre questa raccomandazione, di guardare all'opera del Metastasio considerando quante concessioni dovette egli fare ai musici, ai cantanti e alle cantanti; querula raccomandazione che ci ripetono parecchi critici dell'ottocento, e che qualche volta ci si sente ripetere attorno a noi, quasi che il giudizio sull'arte patisca modificazioni per considerazioni di questa o quella necessità pratica, che abbia potuto rendere vacillante la volontà dell'artista.

Il metodo de' critici settecentisti è un metodo ambiguo: essi non si sanno risolvere a considerare l'opera metastasiana del tutto autonoma, nè si sanno risolvere a considerarla come un'espressione monca (cioè una non espressione) che venga compiuta (anzi, addirittura rielaborata) dall'espressione musicale. È un bivio questo, da cui essi non amano allontanarsi, ora entrando per l'una, ora scappando per l'altra via; e questa perplessità critica ingenera una mobilità e infondatezza di giudizio che mette in imbarazzo il lettore sulla scelta di questa o quella tesi critica. Mentre abbiamo sentito dal Calsabigi, che bisogna giudicare il melodramma metastasiano come una tragedia e conseguentemente con le regole della tragedia, adesso salta su l'Arteaga a dirci: « Ma dovendo Metastasio comporre per musica, sarebbe un'ingiustizia il giudicarlo con altri principî, che con quelli che esigono le composizioni di cotal genere, come grave torto farebbe a Virgilio chi invece di esaminare l'*Eneide* colle leggi del poema epico, la

citasse innanzi al tribunale degli storici e degli oratori » [1].

E Francesco Franceschi, uno dei più fervidi apologisti del Metastasio, che dello stesso Arteaga (il quale fu peraltro sincero ammiratore del Metastasio) rimbeccò animosamente parecchie asserzioni, scriveva una dissertazione per vantare la virtualità musicale del melodramma metastasiano. E introduceva il discorso con queste parole: « Quella... dovrà chiamarsi ottima Poesia per il canto, che più frequenti ad esso darà le occasioni di svilupparsi da quel suo gergo natio, e di parlare con più evidenza ed espressione all'anima e quasi agli occhi di chi l'ascolta » [2]. E metteva in evidenza come cospicuo pregio, il fatto che Metastasio aveva saputo contemperare le esigenze dell'*Opera* ed eliminare le repugnanze interne della Tragedia e della Musica. Poichè, aggiunge il Franceschi, « la poesia e la musica essendo congiunte nel dramma, deggiono trattarsi da amiche, e non da rivali, e cedersi però scambievolmente quella proporzione de' loro diritti che, senza scapito del proprio necessario decoro, ragion vuole che si sacrifichino all'amicizia ». E, fondandosi su questo ragionamento, credeva di poter fare un'analisi del *Demofoonte* dal punto di vista della sua potenzialità musicale!

Errori, questi, che ricorrono saltuariamente in altri critici, e si aggravano di altri errori; sicchè la critica metastasiana del settecento può parerci un *mare magnum* dove tutte le opinioni si incontrano, l'una alleata con l'altra, l'una, talvolta, inconsapevolmente armata

---

(1) STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1783, p. 335.

(2) *Apologia delle Opere drammatiche di Metastasio*, Lucca, Marescandoli, s. d. [ma 1778], p. 24 e sgg.

contro l'altra; ma tutte confluenti, per le buone intenzioni dei loro assertori, *ad maiorem gloriam Petri Metastasii!*

Grossolana è poi la discussione che i critici settecentisti fanno sulla scelta dell'argomento, facendo dipendere da questo la maggiore o minore virtù artistica del dramma; grossolanità che merita appena d'essere accennata, ricordando quello che dice l'Arteaga, là dove afferma: « I soggetti storici, senza sminuirle [all'Opera] vaghezza, le assicurano una perpetuità che senza essi non avrebbe ». Errore, questo, che vedremo ripresentato nel suo rovescio, nell'ottocento, da Guglielmo Augusto Schlegel; il quale, a proposito del Metastasio, avrebbe voluto banditi dall'azione teatrale i temi storici, perchè il poeta non fosse costretto ad impegnarsi col contenuto ideale in essi accumulato dalla tradizione, o non si trovasse nella necessità di colpire sgarbatamente lo spettatore, offrendo una visione tutta propria del tale argomento o del tale personaggio storico [1]. L'ossessione storica, appunto, consiglia tutte queste false opinioni ai critici e agli artisti, quasi che la veridicità del fatto potesse legittimare un'opera d'arte sbagliata; ond'è che un critico anonimo non si perita d'affermare: « L'orror tragico, e il diletto prendono un movimento più vivo e delicato dalla verità storica che dalla favola: un ente immaginario cede in forza ed in passione ad un reale, e lo spettatore è già interessato per l'uno prima di sospettare l'esistenza dell'altro. Quasi tutti i drammi del Metastasio hanno questo merito, di esser fondati sul vero » [2].

Innocua credenza questa; e noi avremmo trascurato di enunciarla se da essa non scaturisse un errore peri-

---

(1) G. A. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. Gherardini, Milano, Molina, 1844, p. 149.

(2) *Osserv. cit.*, XVI, 339.

coloso, nel quale cadeva il critico che volesse disputare sulla legittimità artistica di un personaggio guardando non alla sua intima coerenza estetica, ma alla sua verità storica. È la vecchia critica aristotelica del costume che trionfa. Il Calsabigi già aveva detto nella sua dissertazione: « Se nell'azione Achille si produce, Achille sia valoroso, pronto all'ira, implacabile e disprezzatore delle leggi, tutto confidi nella sua spada, tutto rimetta alla decisione delle armi » (1). E questa grossolana ricetta d'arte non è senza cattiva influenza sull'attività dell'artista: il Metastasio, infatti, spesso aveva un programma prestabilito, quando si metteva al lavoro: intenzionalmente costruiva il suo personaggio tale e quale lo consigliava la storia e la critica, ma finiva col fissarne fedelmente la struttura esteriore; la sostanza intima del personaggio era ben altra. Prova ne sia l'*Achille in Sciro*, che nella sua etichetta esteriore, è quale lo voleva il Calsabigi: « audace, risoluto e ansioso di gloria, che tutto fida nella sua spada, che tutto rimette nelle armi »; nella sua sostanza vera, è un Achille femmineo, sospiroso, un eroe con la divisa, non con l'anima dell'eroe. Ma per i critici bastava la divisa, per concludere che il costume era rispettato.

Così la critica, in base al costume, si risolveva in critica esteriore, in un esame della parte più appariscente dell'opera d'arte.

Peraltro un secolo come il settecento, così arcadicamente ambizioso di ideali, che il vuoto interiore voleva mascherare col nome decorativo di virtù e d'eroismo, non poteva non scivolare, quando si fosse rivolto alla contemplazione dell'arte, in una falsa teoria estetica, riconoscente nella poesia come bello solo il moralmente

---

(1) *Op. cit.*, p. 220.

bello, come brutto solo il moralmente brutto. I critici, che respiravano in un'atmosfera viziata di dilettantismo morale, dovevano necessariamente volgere gli sforzi a mettere in evidenza, nell'opera di colui ch'era il poeta per antonomasia di quel secolo, la parte dove alla virtù era assegnato un loco aperto luminoso ed alto. Ammiratori ed ammiratrici del Poeta Cesareo si esaltavano ai grandi gesti degli eroi e delle eroine metastasiane, e inorridivano di santo sdegno per qualche sciagurato che dava esempio di malvagità; sebbene poi ne giustificassero la presenza nel dramma, riflettendo che il vizio faceva spiccare meglio la virtù: la dilettazione quindi era più saporosa e più letificante!

Enfaticamente predicava l'Arteaga: « Sì: quantunque Metastasio fosse privo di mille altri pregi, questo solo basterebbe a rendernelo la delizia dei cuori onesti e sensibili » [1]. Quale sia questo pregio, è facile indovinare: il Metastasio era colui che aveva dipinto la virtù coi colori più amabili, e magnifici esemplari aveva proposto ad imitazione ed edificazione degli spettatori! E Baldassarre Odescalchi scriveva: « Siccome la viltà di una persona scema verso di lui l'interesse, essendo cosa che agli uomini dispiace sommamente, dovrà il poeta in ogni circostanza guardarsi dal far cadere i suoi attori in azioni vili, o dal porre loro in bocca sentimenti bassi ed ignobili » [2]. E lo stesso buon critico, discorrendo dell'*Antigone*, lamentava che il protagonista fosse scevro di eroismo, perchè troppo delirante per amore: « Parmi che un re il quale pensi così, non mostri certo molto eroismo, nè possa pretendere, che gli spettatori *s'interessino* nelle vicende, a cui l'espone un tanto intempestivo e cieco deliramento ». Quel *s'interessino* è una

(1) *Op. cit.*, p. 357.
(2) *Osserv. cit.*, XVI, 214 e segg

spia traditrice; dallo spettatore è ovvio che si pretenda, a questo modo, un interesse non artistico ma moralistico.

Ed il Colomes, avendo modo di ricordare il Ruggiero ariostesco a proposito dell'*Achille in Sciro*, con rammarico nota come il personaggio dell'*Orlando Furioso* sia rappresentato assai effeminato: « L'Ariosto è ben conseguente a se stesso; ma doveva egli aver ridotto ad un segno tale di avvilimento il suo eroe? » (1). E le citazioni si potrebbero moltiplicare.

Da questo punto di vista, l'arte metastasiana era esaltata con perfetta coerenza; i critici, giudicando dell'opera del Metastasio con questi concetti della simpatia, non avevano torto a decretarne l'immortalità. Caposaldo del fanatismo del settecento pel Metastasio è appunto questa interpetrazione che si dà all'arte del Poeta Cesareo; essa non si risolve che in un contrasto tra la passione e la virtù, col trionfo sempre di quest'ultima! Una delle cause del grande successo, che ebbe quell'arte metastasiana, fu appunto la sua tendenza adulatrice; i piccoli uomini erano lusingati di specchiarsi in esemplari di virtù straordinaria!

Da tutto questo si argomenta facilmente come il Metastasio e i suoi critici e i suoi ammiratori in generale, non potessero vedere nell'opera poetica se non un fine pedagogico. Non ci vuol molta fatica ad accumulare citazioni per la riprova di questa affermazione; il Cordara, fra gli altri, scriveva nel suo *Elogio* (2): « Da per tutto nei suoi drammi trionfa l'onestà, la probità, l'innocenza e la buona fede. Da per tutto voi incontrate *utili insegnamenti*, per ben regolare la vita a norma

---

(1) *Ivi*, p. 245.

(2) Cordara ab. Giulio Calamandrana, *Discorso in morte di P. M.* recitato il 9 luglio 1782 in Alessandria, nell'adunanza degli Immobili, Roma, Perego e Salvini, 1783.

delle umane leggi e divine ». Il Pagani Cesa, per citare ancora un esempio, nell'esaminare il *Siroe*, scopre che Cosroe sedotto da una cieca predilezione per l'indegno suo figlio « è una scuola utilissima ai padri, che dovrebbero tutti leggere attentamente questo dramma e scolpirselo altamente nel cuore » (1). Da ciò si capisce, perchè tutti i critici si rammarichino dei troppi amori dei melodrammi metastasiani: questi amori offendono non già la castità dell'arte, ma la castità della morale. Allora vengono su i gesuitici compromessi della critica: si deve « bensì l'amore introdurre, ma con certa avvertenza, onde dare a questa passione quell'importanza, e quella gravità di cui presso molti ella manca..., affinchè non si confonda colle comuni ed ordinarie passioni de' Leli e de' Florindi » (2). Ho detto gesuitici compromessi. Del gesuitismo bisogna proprio tener conto nel valutare la critica metastasiana del settecento, poichè qualche volta si tende perfino a scoprire una tendenza politica, non semplicemente moraleggiante, nell'opera del Metastasio.

Per Giambattista Gherardo, ad esempio, pomposo accademico di tutte le accademie, ciamberlano di S. M. Cesarea, conte d'Arco e del Sacro Romano Impero, monarchico fino alle midolla, il Metastasio è un propagandista della monarchia!

Esempio luminoso di ciò è il *Catone*, dove il Poeta dipinge nel protagonista « gli assurdi cui nelle repubbliche conduce quel vantato principio che dicesi amor di libertà e di patria ». Non si esalta forse in quel dramma il governo di un solo?

> Meglio il voler di un solo
> Regola sempre altrui: solo fra Numi
> Giove il tutto dal ciel governa e muove.

---

(1) *Osserv. cit.* XVI, 22.

(2) *Ivi*, p. 210.

E che questo programma politico si sia proposto il Metastasio, il conte Gherardo è convintissimo, quando riflette come sia « preciso debito del poeta, massimamente drammatico, avere in mira la qualità della costituzione politica dello stato al quale destina la rappresentazione del proprio dramma, ad oggetto di rafforzare negli animi que' principî e sentimenti che alla medesima contingono ». Per persuaderci meglio, ci ricorda come « le più eccellenti tragedie [dei Greci] dimostrano a chi sa leggerle (!) come i maggiori tragici non lasciaronsi giammai sfuggire l'occasione di esaltare la repubblicana costituzione sopra la monarchia », perchè la repubblica era allora la costituzione vigente [1].

Tutti questi errori di interpetrazione culminano e si conchiudono in una critica non artistica ma intellettualistica, poichè si guarda al fatto dell'arte come a una somma di concetti presentati sotto forma poetica. Non apparrà quindi strano il fatto che filosofo sia chiamato ripetutamente il Metastasio, nell'accezione che questa parola aveva nel settecento. Saverio Mattei scriveva dopo la morte del Poeta: « Abbiam perduto il poeta, il *filosofo*, l'uomo del secolo » [2]. Il Metastasio era proposto « qual perfetto esemplare per far buon uso della filosofia nella teatrale letteratura » [3], e conchiudeva l'Arteaga il citato suo studio con queste parole: Metastasio è decisivamente (nè se ne sdegni il Petrarca) il primo poeta filosofo della sua nazione ». E a proposito dell'arietta *Dovunque il guardo io giro* aggiungeva: « Io non so se vagliato che fosse e sceverato il grano che si ritrova nelle opere di Emanuele Clark e di Niewentit, che passano per le più profonde

---

(1) Cfr. *Osserv. cit.*, XVI, diss. 2.ª

(2) *Mem. cit.*, p. 3.

(3) *Osserv. cit.*, XVII, 208. La dissert. è firmata con le iniziali G. P.

in questo argomento [dell'esistenza di Dio], si potesse ricavare di più di quello che con tanta scioltezza e precisione dice qui il Poeta Cesareo ». Sono le solite confusioni per cui la poesia viene ad essere intesa come un ricettario di filosofia e di teologia!

E l'arsenale tutto della teorica classicistica ingombra le dissertazioni degli studiosi del Metastasio quando trattano dello stile dell'autore. Ritornano le solite pedantesche discussioni sullo stile drammatico e sullo stile drammatico-lirico, dove l'esame naturalmente segue un processo astratto, considerando lo stile come qualche cosa di stabilmente formato per questo o quel genere letterario, e non come un fatto da determinarsi volta per volta per ciascun artista. La quistione a questo modo si sposta; quella che doveva essere analisi spregiudicata di una individualità artistica, diventa analisi condotta in base ad un disegno retoricamente e meccanicamente stabilito, e si risolve per lo più in un esame grammaticale, metrico e lessicale. E della parola si misura il pregio, considerandola come unità spirituale risecata dall'opera d'arte; per il che si consiglia una scelta giudiziosa delle parole, a seconda della loro *dolcezza, sonorità, armonia* e *vaghezza d'accento*.

È il vecchio concetto dell'*eleganza* che incombe in coteste analisi dell'arte; e si assiste a questo curioso fenomeno: che, mentre si esalta l'opera d'arte del Metastasio in sè, la si biasima nel suo stile. « Non tutti sono d'accordo riguardo alla bontà del suo stile. — Scrive l'Abate Colomes [1] — un qualche poeta maggiore di lui, e che fosse più inoltrato nella scienza degli etruschi misteri, potrebbe accoppiare ad una favella ugualmente armonica tutte le grazie di lingua e di poesia che rendono sì rispettabili altri più eleganti e più robusti scrittori ».

(1) *Osserv. cit.* XVI. (cfr. la dissert. del Colomes).

Ed un anonimo scriveva: « Egli non è certamente un autore di Crusca, e per imparare davvero la lingua toscana, e per formarsi uno stile nervoso ed elegante forse sarebbe miglior partito l'appigliarsi ad altri scrittori, che non a Metastasio » (1). E un altro critico ammoniva, a proposito dello stile tragico, che esso richiede la frase nobile e quello stesso ordine nelle parole « con cui si trovano nello stile delle persone che parlano » (2). L'Arteaga, per non dire di altri, biasimava nel Metastasio l'insolente mescolanza dello stile d'immaginazione e dello stile d'affetto; e altrettali critiche artificiose si possono riscontrare negli elogi del Cordara, del Taruffi, del Rubbi, del Torcia, ecc.

Ma noi non seguiremo più oltre ad enumerare i difetti della critica settecentesca: se ci ciamo soffermati insistentemente su alcuni punti, gli è perchè, ponendo mente ad essi, ci si dichiarano meglio le ragioni della straordinaria fortuna dell'arte metastasiana nel suo secolo: il lettore avrà potuto scorgere da sè, che, quando noi abbiamo parlato della critica che considera il melodramma come tragedia, e di quella che lo giudica come qualche cosa di indissolubile dell'opera, o che vi scorge con compiacimento l'idealizzazione dell'umanità ed una morale pedagogica, noi abbiamo sottinteso un'osservazione generale: che, cioè, la critica, quando non è subordinata ad un'alta idea filosofica dell'arte, rappresenta la somma di aspirazioni della vita intellettuale e sentimentale di un popolo in un dato periodo, e che per ciò essa è favorevole, incondizionatamente favorevole, ad un'arte che appaga o illude quelle aspirazioni. In tali condizioni, appunto, si trova la critica metastasiana del settecento: approva il melodramma come tra-

(1) *Ivi*, XVII, 263.
(2) *Ivi*, 326.

gedia, perchè i letterati italiani hanno sospirato sempre che l'Italia si cingesse di quell'alloro tragico che alla sua corona unico mancava; approvano il melodramma metastasiano così docile alla musica, perchè per un settecentista la vita si riassume nel teatro, nell'*opera*; approvano le gonfiature eroiche, perchè una società stanca ama illudersi in un mondo favoloso di virtù e di eroismo; approvano il pedagogismo di quell'arte, perchè l'Italia gesuitica ha amato sempre il predicozzo in chiesa, nelle sagrestie, nelle piazze, nei teatri, dovunque la retorica di una menzogna potesse dissimulare lo scetticismo interiore.

Adesso accenneremo, per concludere, alle vanitose critiche fatte mediante riferimenti e comparazioni, per cui il Metastasio diventa « leggero come Anacreonte, delicato come Tibullo, insinuante come Racine, conciso e grande come Alceo ». Uno straniero, citato dall'Arteaga, il signor Sherloc irlandese, tenta un confronto tra il Metastasio e l'Ariosto, affermando la superiorità del primo, ed è ribattuto, in questa tesi, da un tale abate Zorzi veneziano, in tre lettere polemiche, e dall'Arteaga, che, con sapienti circonlocuzioni, fa piegare « la bilancia del genio.... verso il gran cantore d'Orlando ».

S'accompagnò a questo genere di critica comparativa, la discussione sulle imitazioni e sui plagi metastasiani. Il Metastasio è un « imitatore originale », commenta a titolo di lode un critico anonimo [1]; nella quale proposizione appare chiara la formula umanistica dell'arte intesa come imitazione di modelli. E Gherardo De' Rossi, con un ingenuo compiacimento per il suo autore, annota: « Il Metastasio è stato uno dei più com-

(1) *Ivi*, 3.

mendabili imitatori. Dai Greci, dai Latini, dai Francesi e dai nostri poeti ha estratto come ape industriosa mille bellezze, che ha fatte sue » [1].

Le critiche ambigue del Voltaire [2], laudatore ufficiale e qualche volta denigratore coperto del Metastasio, inducevano i critici a discriminazioni sui passi non originali del teatro metastasiano, per contestare l'asserzione volterriana che il teatro italiano fosse copia di quello francese. Sono quindi di prammatica nei saggi di critica i confronti con le opere di Quinault, Corneille, Racine, Belloy, De La Mothe, Voltaire, ed anche di autori italiani, come il Tasso, il Guarino, il Maffei; studio questo che avrebbe importanza per la critica, se fosse volto rigorosamente allo scopo di mostrare come si suggella nel Metastasio il motivo artistico imitato, conseguendo con questo processo una più recisa definizione del temperamento poetico dell'autore.

Ma si intuirà da ciascuno quali metodi pedanteschi e meccanici avranno seguito questi bravi studiosi! F. Saverio Peri mette a confronto il *Ciro Riconosciuto* e la *Merope* del Maffei; Gherardo De' Rossi collaziona (è il caso di usare questa parola esprimente un'azione di valore più tecnico che spirituale) il *Re Pastore* con l'*Aminta* del Tasso, col *Pastor Fido* del Guarino, con la *Filli in Sciro* del Bonarelli; il Colomes, per l'*Achille in Sciro*, esamina la *Deidamia*, l'*Achilleide* di Stazio, e richiama alla memoria il canto XVI de *La Gerusalemme*; Baldassarre Odescalchi, discorrendo dell'*Antigono*, ricorda il *Mitridate* del Racine, e Pietro Napoli-Signorelli scrive un discorso storico-critico per vedere se il

(1) *Ivi*, XVI, 302.

(2) Cfr. l'ed. nizzarda delle *Opere di P. M.* In essa al vol. IX precede una dissertazione del Voltaire, dove è dato quel giudizio famoso, molto elogiativo, su due scene de *La Clemenza di Tito*.

Ch. Poeta Cesareo Pietro Metastasio imitò o poteva imitare le opere di Pietro Calderon de la Barca. Non che manchi qualche osservazione buona, in questi raffronti, e qualche concetto ardito sul valore relativo dell'imitazione e del plagio; ma, spesse volte, lo studioso si smarrisce per istrada. Sicchè giudiziose erano, come ognun vede, queste parole del Colomes: « Quando anche il fondo dei pensieri e dei sentimenti fosse lo stesso..., la maniera sola di esprimerli non distinguerebbe appieno i due autori? »[1]. I roditori di fonti letterarie, come si vede, sono stati una razza rigogliosa in tutti i secoli!

Abbiamo preferito sin qui raggruppare sotto varie denominazioni riassuntive le opinioni di questo o quello studioso del Metastasio, e quello che abbiamo detto di una buona parte di essi, dovremmo ripetere di altri critici, come del Planelli, buon trattatista dell'Opera[2]; del Bettinelli, che nel suo trattato sull'*Entusiasmo* e, più programmaticamente, nel suo *Discorso sopra la Poesia Italiana e del Teatro Italiano*, portando nella sua critica la spregiudicatezza consueta al suo spirito, molto vantò del Metastasio, ma parecchie cose anche biasimò; dell'Algarotti, enfatico amico del Metastasio, che nel suo *Saggio sopra l'Opera in musica* — inteso ad indagare i motivi del discredito in cui era caduto il dramma musicale e a suggerire norme per la sua riabilitazione — toccò incidentalmente, con molte lodi, dell'arte del Poeta Cesareo[3]; del Mattei, che scriveva, oltre che le *Memorie* già citate, una dissertazione: *La*

(1) *Osserv. cit.*, XVI, 176.

(2) Cfr. Antonio Planelli, *Dell'opera i musica*; v. specialmente le ultime pagine.

(3) Algarotti, *Op. cit.*, II, 259.

filosofia della Musica ossia la Riforma del Teatro (1); del Bertòla, che con le sue *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi*, tentò di fare argine alle critiche un po' spregiudicate, specie quelle del Bettinelli, che cominciavano a pullulare negli ultimi anni della vita del poeta (2); degli elogiatori accademici, quali il Taruffi, il Cordara, il Fabroni, il Migliaccio, il Moreschi, il Torcia; e degli storici della letteratura, come l'Andres, il Napoli-Signorelli, il Quadrio, il Corniani, ecc.

Ma il nostro assunto non è di dare una bibliografia ragionata, nè, tanto meno, di tessere la storia della fortuna del Metastasio. Perciò non ci sentiamo obbligati a riferire tutti i giudizi che i contemporanei dettero sull'arte del nostro Poeta. Noi attendiamo solo a cogliere le caratteristiche di un periodo di attività critica, a limitarne il significato, a riassumerne i risultati, sciogliendola possibilmente dagli individui da cui essa emana.

Ora, nell'attività critica che in un periodo di tempo si svolge attorno ad un autore di larga fama, c'è sempre un fondo comune di idee, che sono l'esponente cospicuo delle interpetrazioni che si son date dell'arte di quell'autore; idee che, in periodi di vigore e originalità speculativa, mantengono il segno aristocratico della loro origine, e circolano in un ambiente di eletti; in tempi di grossolanità e superficialità di pensiero, si adeguano e si equivalgono perfettamente nell'intelletto del sapiente letterato e in quello del modesto lettore provinciale, e sono ripetuti fino alla sazietà così dall'accademico illustre come dall'umile maestro di scuola.

Nel settecento, mediocre è la letteratura critica, e quel cumulo di esperienze critiche che si hanno intorno all'arte metastasiana, si possono dire esperienze vissute

---

(1) Cfr. il volume III dell'ediz. nizzarda delle opere metastasiane.

(2) Cfr. Aurelio Bertòla, *Osserv. sopra Met. con alcuni versi*, Bassano, 1784.

dalla generalità. Gli stessi pregiudizi tornano nell'Arteaga, come in qualche anonimo collaboratore della silloge critica che accompagna l'edizione nizzarda delle opere del nostro Poeta. Per questo, potrei risparmiarmi adesso di vagliare il giudizio che il Baretti diede del Metastasio: ma il grande conto in cui si è tenuto sempre quel giudizio encomiastico e la fama della combattività e genialità del critico mi persuadono a deviare un momento dalla linea di questa *Appendice*.

E dico subito, che il valore del giudizio del Baretti è più che altro storico, come quello che viene da uno scrittore battagliero e stroncatore; esso è giudizio da entusiasta, perchè del resto fa difetto al Baretti un'idea centrale, un criterio direttivo di critica d'arte, da cui possa cavare argomenti solidi per legittimare il suo encomio. Afferma egli in linea dogmatica, secondo il suo solito, mescolando granelli di verità e zavorra di pregiudizi; le sue asserzioni attorno al Metastasio sono tali che, interpetrate grossolanamente, hanno un senso di vero, ma, vagliate nel loro intimo significato, o si scoprono insufficienti o sono incoerenti addirittura. Egli dice, per esempio, che il Metastasio è inimitabile, così come non sono Dante e Petrarca e Boiardo e Ariosto e Tasso, i quali « hanno lasciato un po' di luogo ad altri buoni ingegni di copiare qualche volta la loro maniera, e di riempire qualche buco da essi lasciato vuoto, o non affatto riempiuto; e molti valentuomini, pigliando di mira chi l'uno chi l'altro di quei poeti, hanno talvolta avuto la fortuna di scrivere qualche verso che quei poeti non si sarebbero recati a grand'onta d'adottare per roba loro » (1). Chi non vede la grossolanità di questa argomentazione? Si potrebbe facilmente obbiettare che gli imitatori di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso esercitarono

(1) BARETTI, *Opere*, ed. Classici Italiani, IV, 68.

la loro attività imitatrice intorno alla parte meccanica, esteriore dell'opera di quei grandi, e non rapirono lo spirito vitale di quella grande arte, che è inalienabile e altrimenti inesprimibile; a quello stesso modo che il Metastasio è inimitabile in quel vivace spirito di musicalità che pervade la sua poesia, ed è imitabile, imitabilissimo, nella parte cristallizzata, opaca, superflua della sua arte.

Per il resto poi, il Baretti, dopo aver esaltato genericamente la « chiarezza », la « precisione » e « l'inarrivabile facilità del verseggiare del Metastasio », indulgendo alla comune fissazione moralistica, spolvera lodi al Poeta Cesareo per i « buoni documenti » e il molto « buon costume che egli ha sparso in ogni sua pagina »; dà una buona tirata di morso all'Ariosto e compagni, che hanno fatto nella loro opera « un troppo vituperevole miscuglio di laidezze e di moralità », e se la piglia col Pulci, che ha tentato nel *Morgante* di « sconciare la religione ». Fa critica intellettualistica poi quando, parlando dell' « uomo metafisico » e della profonda conoscenza che il Metastasio ne aveva, dice che « un numero innumerabile di sentimenti e di affetti che Locke e Addison potettero appena esprimere in prosa..., sono da lui stati con un'estrema e stupenda bravura e lucidezza messi in versi e in rima ». La poesia anche per il Baretti è insomma vestizione di concetti; ma, sia pur questo un piccolo male, chè all'errore teorico si può indulgere in considerazione di una verità intuita anche grossolanamente, non è egualmente condonabile quello spirito di parzialità che induce il critico ad esaltare il Poeta per le difficoltà esterne che ha vinto (spettacolo, musica, ecc.) e a scusarlo dove le esigenze pratiche, interferendo con le esigenze contemplative, hanno reso opaca la trasparenza cristallina della sua arte.

Il rivoluzionarismo estetico del Baretti si riduce dunque all'affermazione del « piacere » che un'opera desta

nel lettore; sicchè in lui abbiamo il più puro edonismo estetico, non diversamente che nei critici del suo tempo.

La critica del settecento, là dove finisce di discettare secondo i canoni retorici e si accosta all'esame puro delle bellezze, scivola facilmente nell'affermazione del « diletto », della « commozione » che quella poesia produce: non che manchi qualche buona analisi di questa o quella scena, di questo o quel melodramma, ma, il più delle volte, il critico finisce col dichiararsi inconsapevolmente incapace di farne sentire, col suo commento, la bellezza. Il Metastasio è un grandissimo poeta perchè « diletta universalmente »; il Metastasio è un grandissimo poeta perchè ha strappato le lacrime a migliaia e miglia di spettatori; chi non sente il sublime della sua poesia, deve essere stato allevato da una tigre ircana! Queste sono le effusioni del critico, proprio quando il suo ufficio gli comanderebbe una spiegazione di quel diletto, di quella commozione, e un chiarimento della natura estetica, o semplicemente sentimentale, di quel « diletto » e di quella « commozione ».

Di questo indirizzo sensualistico nella critica del settecento bisogna tener molto conto per intendere la fortuna del Metastasio nel suo secolo e per prepararsi a capire la nuova critica dell'ottocento, la quale affermerà e negherà in base ad una nuova estetica, alla *sua* estetica, edonistica oltre che pedagogica. La storia della critica, si è detto quando questa non sia ispirata a criteri superiori d'estetica, è come una storia della psicologia di una società, in un dato periodo; è indice sempre sicuro quindi delle aspirazioni, vanità e debolezze di questa società e di un popolo in quel dato tempo. Importanza per la storia della cultura, più che per altro, ha per noi quindi la critica metastasiana del settecento.

IL CONTRIBUTO DEL METASTASIO ALLA CRITICA DELL'OPERA SUA

Non è molto frequente, ma neanche raro, il caso di poeti che, quasi ad epilogo della loro attività artistica, raccolgano espressamente una somma di osservazioni e speculazioni sull'arte, coordinandole in un corpo di teoriche, atte a chiarire e a legittimare una parte più originale e più contrastata della loro opera. Il Metastasio, col suo *Estratto sull'arte poetica di Aristotile*, con le sue *Osservazioni sul teatro greco*, col commento all'Epistola oraziana sull'*Arte poetica*, con le osservazioni sparse nelle sue lettere, ci rivela il suo bisogno intimo d'artista, di chiarire se stesso e la sua arte, o meglio di far argine alle invadenze dei precettisti che, armati di dottrina e di pedanteria, percorrevano ai suoi tempi, con sussiego di giudici inappellabili, i campi dell'arte, e, con l'autorità che loro veniva dalla tradizione, misuravano i passi all'artista, regolandone l'attività con canoni recisi e meccanici. Il complesso delle dottrine estetiche del Metastasio ha valore dunque come un contributo all'interpetrazione critica dell'opera artistica dell'autore, e come documento poi di una crisi idealistica, che, pacata e continua nel tempo, si svolse nel suo intelletto. Non è quindi il caso di esagerare l'originalità di alcune vedute del Metastasio; al Metastasio mancarono il coraggio e l'ingegno schiettamente speculativo. In lui è merito eccellente quell'accento di libertà al quale s'intona l'esposizione delle sue idee; accento di libertà, che psicologicamente si spiega con le sue esigenze d'artista e che storica-

mente fa eco alle voci nuove e spregiudicate, che il De La Motte lanciava in Francia fin dal 1730, alle ardite proposizioni che il Du Bos affermava contro il rigorismo del Boileau, alla critica che il Bettinelli, il Baretti, il Cesarotti, il Buonafede esercitavano con simpatica spavalderia in Italia.

Il lavoro più organico e più saldo, attorno a cui si riannodano le altre osservazioni sporadiche sulla natura dell'arte, è senza dubbio l'*Estratto dell' Arte Poetica d' Aristotile e considerazioni sulla medesima*, che può dirsi quasi un libro postumo, essendo stato pubblicato per la prima volta nell'edizione parigina dell'Herissant del 1780-82. Che cosa lo spingesse a scrivere questo commento alla Poetica Aristotelica, dice il Metastasio stesso in principio del suo trattato; non per velleità speculative — chè non vuole contribuire a gravare i poeti di questo suo altro pondo metafisico, — ma quasi per placare la sua coscienza d'artista, per persuadersi della necessità di una violazione o almeno di un compromesso con le norme aristoteliche, rivendicando a se stesso, anche teoricamente, la sua indipendenza d'artista. « Il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo che sono naturalmente il meno discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei » (1).

L'intenzione di « scrivere un trattato sopra un dramma » nacque assai per tempo nel Metastasio: il primo agosto 1716, l'abatino diciottenne premetteva a un suo volume di poesie edito dal Muzio a Napoli, una lettera dedicatoria alla duchessa Aurelia d'Este Gambacorta, dove mirava a rivendicare ai poeti « il diritto di usare le mutazioni delle scene e di dare lieto fine alla favola tragica ». Precoce segno di quello spirito di

(1) Cfr. *Proemio dell'Estratto.*

indipendenza che, per essere dissimulata sotto una forma temperata e bonaria, brillò meno della sua realtà nel complesso delle manifestazioni della personalità metastasiana. Questa lettera è come un presentimento dei futuri lavori del Poeta, cioè delle *Osservazioni sul teatro greco*, della versione e del Commento all'*Arte Poetica*, dell'*Estratto della Poetica*.

Una dichiarazione esplicita di voler fare « un trattato sopra il dramma italiano », la abbiamo fin dall'anno 1732, quando il Poeta, in una lettera all'editore Giuseppe Bettinelli di Venezia, dice di aver pronto « per *tal* progetto... tutta la selva ». Però « per far questo bisogna ozio, merce un poco rara » per lo stipendiato Poeta Cesareo, sicchè al 28 febbraio del 1733 vediamo che il Metastasio ripete allo stesso Bettinelli di non esser proceduto di un passo nel suo lavoro: « Il trattato di cui le feci parola è ancora allo stato medesimo ».

Per farla breve, diremo come dal 1749 al 1766, a intervalli, parla il Metastasio di questo e di altri suoi lavori affini, alla principessa di Belmonte, al Cavaliere di Chastellur, al *Farinello adorabile*, a Mattia Damiani, all'abate Elio Mastraca; l'opera non è mai perfettamente compiuta. Nel 1773 pare però che il lavoro sia già bello e rassettato, se scrive a Saverio Mattei, in data dell'undici marzo di quell'anno, congratulandosi con lui, perchè « in un *Estratto della Poetica di Aristotile... ultimamente disteso* » si è incontrato in parecchie conclusioni col dotto amico napoletano.

L'*Estratto* e le *Note* all'epistola oraziana furono pubblicate, abbiamo detto, nella collezione delle opere metastasiane edita a Parigi nel 1780-82, per cura dell'abate Pezzana; il Metastasio, che a Don Antonio Eximeno di Roma aveva dichiarato, nel 1776, *che non poteva in conto alcuno disporsi all'ardita soluzione di pubblicare* quei lavori, aveva finito col cedere alle in-

sistenze dell'editore parigino. Di questa sua condiscendenza forzata, il Metastasio parla in una lettera del 13 luglio 1780 a Ippolito Pindemonte: « Sopraffatto dalla debolezza paterna di vedere signorilmente abbigliati i miei figliuoli, mi son lasciato sedurre dalle istanze del parziale editore a sottoporlo [l'Estratto] al giudizio del pubblico ». Scriveva ancora all'abate Pezzana: « Quella che raccomando più d'ogni altra cosa alla vostra gratitudine, amicizia ed intelligenza, è la cura e l'esattezza della stampa dell'*Estratto della Poetica* d'Aristotile ». Questa lettera è del 10 novembre 1781; dopo cinque mesi, il poeta moriva.

Opera postuma del Metastasio questa, adunque, e fu tale perchè così volle il pacifico autore, che non voleva affrontare le noie polemiche; così, postuma fu anche la sua fortuna, e fortuna poco clamorosa: le idee sostenute erano state ormai assorbite o superate dalla cultura del tempo. Ciò non vuol dire però che essa passasse inosservata; chè anzi qualche tedesco la citò con onore: ricordo l'Hamann, che ne parlava con entusiasmo all'Herder in una lettera del 2 luglio 1782, meravigliandosi anche come l'*Estratto* non fosse stato ancora tradotto.

L'Abate conte D'Ayala poi, nel 1795, pei tipi dell'Aliberti di Vienna pubblicava tre volumi di opere del Metastasio, in uno dei quali era contenuta la *Nota di alcune osservazioni fatte da Pietro Metastasio sopra tutte le Tragedie e le Commedie greche che ci rimangono per soccorso della sua memoria.* Così il corpo delle dottrine estetiche ed opinioni letterarie del Poeta era più compiuto ed esse venivano a inserirsi, oltre che nella storia dell'Estetica, anche nella storia della critica metastasiana. Poichè lo scrittore difatti si travaglia attorno al problema dell'arte obbedendo a quel bisogno intimo che ha l'artista, di costituire un centro concettuale alla sua

stessa attività creatrice, che domini ma che sia dimenticato nell'atto stesso del creare, e di interpetrarsi criticamente, quasi ausilio allo studioso lettore.

Assunta questa posizione d'indipendenza davanti ai trattatisti di professione, posizione di indipendenza che non ha però nessuna pretesa di originalità, lo scrittore procede nello sviluppo teorico delle sue idee, assorbendo quasi inconsapevolmente dottrine di altri, e nuove idee elaborando per conto proprio, suggeritegli dalla sua esperienza quotidiana. A questo modo il cartesianismo e la tradizione pseudo-filosofica sull'arte stanno nella sua mente in una posizione laterale, più come bagaglio dottrinale, che come spirito perfettamente fuso e prepotentemente normativo; prominenti e centrali sono invece le idee vissute nell'esperienza dell'arte. La sua estetica ha conseguentemente un pregio e un difetto: quello di essere la meditazione indipendente e al tempo stesso troppo empirica di un artista che, dove tratta questioni scarse d'interesse per la propria personalità poetica, passa oltre accettando le soluzioni tradizionali di problemi tradizionali.

Parecchie delle idee del Metastasio hanno sapore di novità, e un critico troppo benevolo o ignorante potrebbe vedervi, come vi sono state viste, audaci ribellioni [1] e presentimenti di dottrine nuove; mentre un critico severo, fornito di una minuziosa conoscenza delle dottrine estetiche italiane e straniere antecedenti e concomitanti alla composizione dei lavori metastasiani, potrebbe mostrare che quelle del Metastasio sono vedute annunziate al mondo con claudicante comodità senile. Ma non questo importa determinare nelle dottrine del Metastasio: se egli elaborò idee che pervadevano già da un pezzo il mondo comune della cultura, egli quelle idee

(1) ARCARI, *L'arte poetica di P. M.*, Milano, Soc. editr. Nazionale, p. 9 *passim*.

maturò ed elaborò personalmente, quasi con perfetta indipendenza dagli altri; ma, d'altra parte, il Metastasio non sorse ad affermare quelle idee assumendo una posizione enfatica contro gli avversari. In fondo, il suo ultimo scopo, sebbene non confessato, fu solo quello di elaborare delle dottrine che potessero aiutare la comprensione e la giustificazione delle novità della sua arte.

Quindi non ci si meravigli di trovare idee originali intessute nella vecchia trama della poetica in voga. Semplicemente curiosa è, per esempio, l'adesione del Metastasio a quella che è stata chiamata l'estetica del simpatico, e che fu cara anche ai suoi critici: cara a lui e ai suoi ammiratori, e per ovvie ragioni. Per il Metastasio c'è il sublime, l'eroico, il grandioso, ecc., e tutte queste astrazioni sono esteticamente belle, e sono inestetiche le loro contrarie. Scrive alla signora Livia Accarigi a Siena, il 12 settembre 1763: « Noi mal soffriamo i ritratti che esprimono le nostre bruttezze ». Il vizio può essere rappresentato, ma solo per mettere in maggior evidenza il bello, perchè venga ai lettori o agli spettatori una più saporosa dilettazione del sublime, del grandioso, dell'eroico, ecc. Così il Metastasio anch'egli per la sua parte giustificava teoricamente gli eccessi della sua arte, popolata di personaggi impastati di virtù, facendosi in ciò compagno al Corneille, tenero anche lui dei personaggi mostruosi per vizi e sovrumani per virtù. La critica francese, capitanata dal Boileau, veramente aveva cercato di infrenare queste ubbriacature di idealismo parossistico, ma il cartesianismo, in quanto predicava il dominio della *natura* e della *ragione*, era stato spesse volte contraddetto. In Italia già l'austero Gravina aveva egli stesso caldeggiato cotesti concetti della simpatia, e scriveva nel capitolo XX del suo trattato *Della Tragedia*: « Adunque perchè un martire è personaggio perfetto e Cristo è la perfezione mede-

sima, non si ha da rappresentare la tolleranza di un uomo divino e l'infinita virtù dello stesso Dio; e si ha da togliere agli occhi un meraviglioso esempio di imitazione, *ed un'immagine di tanto profitto*? » [1]. I critici del Metastasio, lo abbiamo visto già, scivolarono per la lubrica china, e melodrammi di lui mediocrissimi lodarono sol perchè i personaggi erano campioni di virtù nobili e decorose. Naturalmente, il Metastasio stesso, in conseguenza, non respinge il fine pedagogico dell'arte. « Io per non essere di mero peso alla società, ho procurato, è vero, a proporzione delle mie forze e del mio limitato sapere, di far servire tutte le veneri poetiche a render famigliare e caro al popolo il giusto e l'onesto ». Così scriveva il Poeta, il 10 marzo 1760, al fratello Leopoldo; e ripete le stesse idee pedagogiche sull'arte in parecchie altre sue lettere. Ma pur troppo le *veneri poetiche* e le buone intenzioni non riuscirono a salvare la sua opera dalla fredda condanna dei critici romantici, che la videro proprio, ironia della storia, mancante d'ispirazione civica!

Ma fin qui il Metastasio è con i suoi critici; ma il contributo più notevole egli lo porta, là dove nega valore essenziale alla divisione retorica in generi, e, con questo, egli si prepara la via per riscattare il suo melodramma dalle accuse che gli venivano fatte perchè un genere « ambiguo ».

Si sa come uno dei capi più pedantescamente saldi della poetica pseudo-classica fosse quello della divisione categorica delle opere d'arte in generi; si sa ancora come dal cinquecento in poi i critici si erano trovati nella necessità di fare qualche transazione e di allargare

(1) GRAVINA, *Op. cit.*, p. 224.

sempre più l'elastica maglia di essi. Anche il Metastasio, davanti a cotesta pedanteria retorica, che escluderebbe certi artisti dall'essere artisti sol che si siano scostati da uno schema creativo tradizionale, dice la sua parola di composta ribellione.

Quando infatti egli ricorda Aristotile là dove afferma *che il riso ed il terrore caratterizzano la commedia e la tragedia*, si propone tosto questo problema: la commedia lacrimosa aduna in sè due qualità *inter se repugnantes; onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lacrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale istituto*, *non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una tragedia ridicola.* No, dice il Metastasio, con equo spirito d'indipendenza. L'esperienza mostra che « coteste commedie lacrimose... fanno sui teatri di Francia ed altrove grata ed applaudita comparsa »; perchè dunque non debbono anche retoricamente essere legittime, se hanno la sanzione *di una costante esperienza*? « Io credo che una costante esperienza meriti rispetto; anche a fronte *d'un autorevole raziocinio*, *sempre assai più di quella a qualche nascosta fallacia soggetto* ».

Così si esprime il nostro scrittore con mossa accortamente riverente, per rincalzare poi con più franche parole: « Dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente *dai troppo angusti limiti* fra' quali si trova con suo svantaggio ristretto dall'autorità e dal costume ». Abbiamo qui una tacita confutazione del valore scientifico e categorico dei *generi*: a questo modo il Metastasio si prepara a legittimare il suo melodramma.

E qui cade opportuno ricordare non tanto l'esempio di altri artisti vicini al Metastasio nel rispetto del tempo, come il Guarino e il Marino, che difesero gagliarda-

mente i loro inclassificabili componimenti poetici, ma le pagine di un maestro del Metastasio, il Gravina. Il quale, nel *Ragionamento sopra l'Endimione*, sin dal 1692, scriveva: « Non so se ella [l'Endimione] sia o tragedia o commedia o tragicommedia o altro che i retori si possan sognare ». E prima aveva lamentato gli *ambiziosi ed avari precetti* per cui « non può uscire alla luce opera alcuna che non sia subito avanti al tribunale dei critici chiamata all'esame ed interrogata in primo luogo del nome e dell'esser suo: sicchè si vede tosto intestata l'azione che i giureconsulti chiaman pregiudiziale; e si forma in un tratto controversia sopra lo stato di essa, se sia poema, o romanzo, o tragedia, o commedia, o d'altro genere prescritto. E se quell'opera travia in qualche modo dai precetti nati dalla falsa interpetrazione della dottrina d'Aristotile (perciocchè fu al certo la di lui mente amplissima in così breve giro costretta), e se vi è cosa che non si possa agevolmente ridurre a quelle definizioni, vogliono tosto che quell'opera sia bandita ed in eterno proscritta » (1). Il maestro aveva già segnato la via; lo scolaro non ne perdè la traccia.

Contro la pedanteria dei trattatisti e l'angustia degli scoliasti dell'epistola oraziana, il Metastasio inoltre afferma non essere necessario che il dramma, per essere perfetto, debba constare di cinque atti. Con acume di critico e di artista, egli indica quale fine abbia voluto raggiungere Orazio con gli avvertimenti della sua Poetica: non quello di segnare la via della perfezione con leggi inappellabili, ma quello di additare giudiziosamente il modo di ovviare a certe esigenze pratiche dell'arte. « È visibile che alcuni avvertimenti d'Orazio — leggiamo nel cap. XII dell'*Estratto* — non riguardano l'arte ne-

(1) Gravina, *Op. cit.*, p. 353.

cessaria ad uno scrittore per rendere perfetta in se stessa la sua tragedia, ma gli raccomandano bensì la giudiziosa cura di adattarle ad alcune estrinseche accidentali circostanze che possono talvolta decidere della sua fortuna, come all'opportunità dei luoghi, ai costumi ed alle opinioni del popolo ed al comodo degli attori dove innanzi a cui e da quali dovrà essere rappresentata ». Come si deve intendere il suo precetto che la tragedia deve constare di cinque atti? « È da credere — risponde il Nostro nelle *Note* alla Poetica d'Orazio — che questo precetto non abbia alcun riguardo alle intrinseche perfezioni d'una tragedia; ma bensì alla cura, che dee avere il prudente poeta di rispettare i comodi e le assuefazioni del popolo ». Il precetto ha quindi valore semplicemente *pratico*: il poeta potrà scrivere un dramma di due, di tre, di quattro, di cinque atti, secondo che il pubblico « è avvezzo a respirar dalla sua attenzione » due, tre, quattro, cinque volte. E questa indulgenza al gusto e al comodo del pubblico può usare il poeta, senza pregiudicare il valore della sua opera d'arte, poichè la divisione in *atti* è di natura semplicemente *fisiologica*, tale che non penetra nell'essenza vera della vita artistica di un dramma. « E sarebbe in vero ben puerile opinione che la perfezione d'un dramma dovesse dipendere da una divisione, che può essere ad arbitrio alterata senza che se ne risenta la favola ». Un dramma, *se esso è intrinsecamente perfetto*, ribatte il Nostro in un altro punto, non *perderà punto della sua perfezione, o lungo di una o di cinque ore; o diviso da due o da quattro respiri*. E che cosa bisognerà pensare dei signori letterati, i quali si ostinano a giudicare dallo schema meccanico un'opera d'arte? Il poeta qui acuisce una punta di sprezzo compassionevole per i grammatici i legisti e simili vanità: « È gran motivo di umiliazione per la vanità dell'ingegno umano il considerar

quanti per altro dottissimi e solenni letterati hanno fatto dipendere da questa [divisione in cinque atti] l'approvazione o la condanna d'un dramma; quasi che il cinque fosse della categoria de' misteriosi numeri di Pitagora; o come se bisognasse gran profondità di dottrina o particolare elevazione d'ingegno per dividere piuttosto in cinque che in tre parti la rappresentazione di un dramma ».

Queste parole venivano tarde, ma coraggiose, in risposta a quei critici che dubbiosi e gravi avevano guardato un tempo al melodramma, diviso in tre atti, come ad una forma ambigua d'arte.

Parallela alla sconfessione della necessità artistica della divisione in cinque atti, è la limitazione che il Metastasio fa del canone delle tre famigerate unità, limitazione che è poi una vera rinnegazione dello spirito di questa teoria. Il Tirinelli e il Morandi [1] hanno, tempo addietro, esaltato come una felice ribellione la confutazione che il Metastasio ha fatto di questo canone pseudoaristotelico, e hanno insistito sulla sua importanza rilevando come il Poeta sia stato il primo ad occuparsi con coscienza scientifica di questa quistione, avendola discussa non dal solo lato teorico, ma anche dal lato storico. Noi saremo pienamente d'accordo con questi critici, quando però avremo fatta un'opportuna limitazione: il Metastasio ha, è vero, assunto una posizione originale di fronte a questo precetto retorico; ma la sua originalità non sta nell'esser stato egli uno dei primi a confutare risolutamente questa impacciante teoria (chè potrebbe mostrarsi come altri colpi non inefficaci fossero stati diretti, in tempi antecedenti, in Italia e fuori, con-

(1) *Metastasio e le 3 unità*, nel periodico *Scuola Romana* del giugno-ottobre 1884. *Metastasio critico e prosatore* (ripubbl. dal Traversi, nell'*Epist. cit.*, p. 531 e segg.).

tro questo caposaldo della poetica pseudo-classica), sibbene nell'avere egli sconfitto quella pedanteria prima per geniale libertà di artista, poi per convinzione speculativa di critico, rassodatasi più per esperienze personali, che per esterni contatti ideali. Come al solito, l'originalità dell'estetica metastasiana sta nell'esser sempre un prodotto solitario, in mezzo all'agitarsi di idee ad essa favorevoli.

Ma qualunque possa essere nella storia dell'estetica l'importanza di questa posizione critica del Metastasio, a noi importa piuttosto far notare come egli, non contento della confutazione teorica, sappia allineare anche, con un lusso non fittizio di erudizione, molti esempi dei tragici e commediografi antichi, dai quali viene smentita la verità di quella legge. In questo, c'è sempre un po' dello scrupolo e forse anche della dovizia dell'uomo sicuro di quello che dice: dello scrupolo, quando puntella la sua affermazione ricorrendo all'autorità degli antichi, senza la quale nulla sarebbe lecito; della dovizia, quando tra verbo e verbo si capisce che egli si risolve ad un'appendice storica alla sua dimostrazione teorica sol per confondere sempre più gli avversari, non già per dileguare un resticciuolo di dubbio dal suo intelletto. Così, egli va mostrando come l'unità di luogo non sia osservata nelle *Eumenidi* di Eschilo, nell'*Aiace Flagellifero*, nell'*Ercole Furioso* di Euripide, nelle *Nuvole*, nel *La Pace*, ne *Gli Uccelli*, nelle *Feste di Cerere*, ne *Le Rane* di Aristofane; nell'*Aulularia*, nella *Mostellaria*, nel *Truculentus*, nel *Miles Gloriosus*, nell'*Asinaria*, nel *Persa*, nello *Stico* di Plauto; negli *Adelfi* di Terenzio. E l'unità di tempo manca nell'*Agamennone* di Eschilo, nelle *Trachinie* di Sofocle, nell'*Ifigenia in Aulide*, nell'*Andromaca* di Euripide, nel *Pluto* di Aristofane, nei *Captivi* di Plauto, nell'*Heautontimorumenos* e nell'*Hecyra* di Terenzio. Immagini adesso il lettore,

che questa esemplificazione da noi presentata schematicamente, l'Autore la viene svolgendo con minutissimi particolari, che ci attestano quale coscienziosa cognizione avesse egli della letteratura drammatica latina e greca. L'esposizione poi è avvivata da un'arguzia bonariamente mordace, diretta contro i professori di retorica poetica; e la conclusione della dissertazione è una sentenza piena di buon senso e anche di genialità. Il Poeta si finge retoricamente una obiezione degli avversari, per annullarla subito dopo. « Ma dunque esclameranno... i rigoristi, in virtù dunque di tutto cotesto vostro raziocinio voi pretendete che debba concedersi una libertà illimitata alla moltiplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono compiersi? ». E il Metastasio risponde: « La conclusione, con pace dei miei oppositori se ve ne sono, non è nelle regole della dialettica » — affermazione questa mirabile nella sua forma temperata e nel suo spirito di arditezza al tempo stesso, con la quale si proclama l'autonomia e l'autoctonia dell'arte insofferente di freni e di norme preconcette.

E ancora. Le catastrofi felici dei suoi drammi, i matrimoni che giungono come epilogo alle patetiche ed esitanti passioni d'amore, le morti che si consumano pudicamente dietro le quinte, tutti questi particolari insieme ci richiamano ad una qualità singolare del temperamento artistico del Metastasio, e a una nota del genio del pubblico settecentista. Si è detto e si ripete sempre, che il Metastasio, natura idillica, aborre istintivamente dalle scene acutamente tragiche; si è detto e si ripete, che i dami e le dame del settecento non volevano rabbrividire di spavento e attristarsi con catastrofi sanguinose, che volevano lacrimare dolcemente, per il solo gusto sensuale della lacrima. Molta parte di vero c'è in questa affermazione; ma a considerare solo il caso

del Metastasio, bisognerà riflettere come egli, nell'illusione che costante ebbe di continuare il teatro greco, non poteva, se non con un certo rammarico, rinunziare a certe situazioni care ai tragici greci. E nella tragedia greca era immancabile la catastrofe; e il Metastasio non poteva non vagheggiare di allinearsi con Sofocle ed Euripide per la forza di tratteggiare passioni fatali, che dritto conducessero ad un lugubre epilogo. Vero è che il suo maestro Gravina aveva affermato nella *Ragion poetica* non esser necessaria alla tragedia la catastrofe sanguinosa [1]; ma una pia vanità di artista consigliava al Metastasio di *tragediare* più pomposamente i suoi melodrammi, con esiti di sangue e di morte. L'esempio del *Catone*, che fruttò una satira pasquinesca al poeta, insegni; e se questo solo non basta, un passo del suo *Estratto* ci rivela meglio questo suo dilettantismo tragico. Là dove parafrasa Aristotile — che fra i mezzi, per cui meglio si ottiene la « passione distruttiva e dolorosa » della tragedia, cioè la catarsi, giudica efficaci *le morti in palese*, — egli commenta la frase aristotelica οι ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, e la interpetra come va interpetrata: *le morti che si espongono al pubblico.* Ed egli sostiene questa tesi contro quello che ne pensa il Dacier, il quale vorrebbe che le parole di Aristotile significassero *le morti che lo spettatore chiaramente comprende*, che altrove succedono o succederanno, ma che egli attualmente non vede.

Il Metastasio, chiarito l'equivoco, si dichiara senz'altro a favore delle *morti palesi*; curioso assenso, in lui, ma facilmente spiegabile. E lo abbiamo noi spiegato di sopra, quando spiammo nello spirito del Poeta una

(1) GRAVINA, *Op. cit.*, I, I, c. XII, p. 40: « Non si commette fallo alcuno con lasciar vivere le persone, perchè può insieme con loro vivere anche la tragedia ».

velleità del tragico; velleità semplicemente dilettantesca, educata in lui più per fenomeno di cultura, che per impulso sincero di artista che voglia approfondire maggiormente se stesso per spaziare in un'arte *paulo maior*. Sicchè gli fu facile lasciare questa pretesa, non appena il suo pubblico leziosamente delicato fece una smorfia di raccapriccio davanti a Catone che si svenava sul palcoscenico.

Ancora. Per una causa tutta sua, lo scrittore si cura d'insistere sulla natura del coro nei drammi greci, per arrivare alla conclusione che le arie dei drammi musicali sono un residuo di quell'antica parte della tragedia. La sua è una risposta ai critici del *genere melodramma*, i quali rimanevano offesi dall'uso delle arie, e naturalmente il poeta non si contenta di giustificarle in sè e per sè, ma chiama in soccorso l'esempio classico. « Che altro son mai le ariette dei nostri drammi musicali, se non le... antiche strofe [del coro]? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del teatro Greco, e da quei dotti medesimi che sempre ce ne raccomandano l'imitazione? ». E già parecchi anni avanti il Calsabigi, giurando *in verba Metastasii*, aveva scritto che il coro greco non era che un raggruppamento di arie, e il Mattei, era venuto anche lui in aiuto del suo amico poeta, sostenendo la stessa tesi. E tanto il Metastasio, quanto il Calsabigi e il Mattei, vanno oltre nell'affermare che il recitativo delle antiche tragedie era cantato, al modo stesso di quello dei drammi moderni, con una specie di canto più corrente, non caricato dei vezzi dell'armonia.

E non mancano le tacite consacrazioni dei suoi metodi artistici, delle sue preferenze stilistiche e metriche, e la giustificazione teorica della povertà del suo

vocabolario. A proposito di vocabolario infatti, egli non esita a limitare il noto precetto di Orazio col quale si avrebbe licenza di *formare nuove parole, purchè si dia loro la fisonomia delle altre* che compongono l'idioma in cui si scrive [1], commentando: « Avanti che si avventuri un autore a valersi di nuove parole scrivendo, sarebbe prudente cautela aspettare almeno che sien esse approvate dall'uso, che ne fanno le persone colte parlando: altrimenti il primo inventore delle medesime correrebbe gran rischio di esser condannato e deriso ». Parole *conte*, queste, che aderiscono perfettamente al temperamento dello scrittore, il quale un po' per sobrietà nativa, e un po' per pigrizia, si lasciava andare alla deriva, desideroso della pace con se stesso e cogli altri: in lui l'istinto di libertà linguistica dell'artista si era affievolito, da quando l'esperienza gli aveva mostrato quali effetti musicali sapessero dare le parole più polite e più trite [2].

E al Metastasio, come le arditezze lessicali, così ripugnavano le arditezze formali. Ha poche tenerezze per la metafora, la quale i trattatisti del seicento avevano tanto esaltato per la sua efficacia insegnativa e dilettiva. Il Metastasio l'ammette sol quando essa conduca *l'intelletto al positivo per la via di qualche viva e bella immagine* [3]. Sicchè davanti all'ardita immagine dantesca *delle mani del cielo e della terra*, egli si trova sconcertato, e scrive: « La povera mia fantasia è miseramente confusa quando intraprende di attribuir le mani al cielo e alla terra, ed il mio intelletto suda a dedurre da una immagine così enorme il nudo senso dello scrittore ». Il garbato scrittore di ariette non soffre che me-

(1) Cfr. HORAT. *Ep. ad Pisones*, v. 58: *Licuit, semper licebit.*

(2) Cfr. Lett. all'Algarotti nell'*Epist. Card.*, p. 182.

(3) Cfr. Lett. all'Algarotti del 13 maggio 1747.

tafore innocenti come quella dei *prati che ridono*, che sono ovvie e patrimonio di tutti! L'uso frequente, al solito, per il Metastasio legittima un'espressione.

Molto più liberale si mostra verso la similitudine; in una lettera al Calsabigi, scrive: « Non abbiamo a dir vero, alcun canone poetico che ci obblighi indispensabilmente a far uso delle comparazioni », ma al Calsabigi troppo parco nelle similitudini, egli suggerisce il consiglio di usarne un maggior numero. « Se forse la copia stucchevole delle medesime, con cui ci perseguitano gli inetti scrittori, le ha private della sua grazia, torni a rappattumarsi con esse. *Sono questi gli stromenti più atti a rendere amene e sensibili l'idee più severe, et astratte.* Hanno fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza: e di nessuna dovremmo più dilettarci, se l'abuso che ne fanno i cattivi artefici, fosse bastante ragione per aborrir le belle arti » (1). Il Metastasio, che nelle sue famose ariette ne conta molte di quelle che si dicono *comparative*, non poteva non dichiarare la sua *parzialità* per le similitudini (2).

Anche le sue simpatie e antipatie teoriche a proposito di metrica sono significative. Il sonetto non gli garba. « Il sonetto non è la mia propensione: io mi riduco sempre di mala voglia a coricarmi su questo letto di Procuste, ed è miracolo quando ne esco con le ossa sane » (3); la canzonetta naturalmente è quella che egli preferisce, e della natura di essa ragiona come di una « specie di componimento di cui più dipende il valore dai vezzi dello stile, che dall'artificio della condotta ». E l'aria, la più combattuta e la più esaltata delle forme

---

(1) Cfr. *Epist. Traversi*, p. 9.

(2) Vedi anche il c. XII dell'*Estratto*, p. 172.

(3) Lett. al Conte Florio, 2[illegible] agosto 1757.

retoriche, è carne della sua carne, ed egli strenuamente la difende in parecchi punti del suo *Estratto*; dell'ottava rima, molto familiare al Metastasio giovine, loda « la dolcezza e quella seduttrice cantilena, che previene il fastidio ed inganna la stanchezza dei lettori co' suoi periodici regolati riposi; non tanto affollati, che l'uniformità ne rincresca, nè così fra loro distanti, che si perda l'idea del suo misurato armonico giro che li cagiona: nè così gelosi, che costringano lo scrittore ad interrompere la serie connessa dei suoi pensieri » (1). Il verso endecasillabo, *visibilmente figliuolo legittimo del Jambo latino*, come egli crede (2), è lodevole sol quando sia intesto in un congegno strofico rimato; il verso sciolto ripugna al poeta, il cui temperamento musicale non poteva volentieri rinunziare alla dolce rima.

Della rima egli mostra l'efficacia fecondativa, perchè « dallo sforzo di un ingegno ristretto fra le angustie [di essa] escono, e non di rado, come da selce percossa, quelle poetiche luminose scintille che nella lentezza della libertà non avrebbero potuto forse mai sprigionarsene »; della rima loda ancora la virtuosità espressiva perchè « è sicuro che fra il vigore di un istesso pensiero, espresso in verso sciolto o rimato, corre la differenza medesima che si vede fra la violenza d'un istesso sasso, tratto con la semplice mano o scagliato con la fionda, da chi sappia adoperarla » (3). E la civetteria musicale della rima era stata uno dei coefficienti della rapida fama del Metastasio!

In ultima analisi, anche la stilistica metastasiana, intessuta di vecchio e di nuovo, di scolastico e di geniale, è quasi sempre l'indiretto commento dello scrittore all'opera sua.

---

(1) Cfr. *Estr.*, c. XXIV, p. 233.
(2) Note all'*Arte poetica di Orazio*, p. 170.
(3) Cfr. *Estratto*, c. XXVI, p. 234.

L'OTTOCENTO E IL METASTASIO

L'abate Taruffi, recitando l'elogio del Metastasio nell'adunanza degli Arcadi tenuta in Roma nel Bosco Parrasio il 18 agosto 1782, esclamava a un certo punto: « Già possiamo altamente vantarci di possedere in questa metropoli dell'arte il Sofocle italiano » (1). Chi era questo nuovo Sofocle italiano? Era l'Alfieri, del quale, di recente, si era recitata a Roma l'*Antigone*. È morto il re, evviva il re! Questa frase del Taruffi caratterizza un momento di inconsapevole transizione degli spiriti; il dramma musicale si poteva dir morto con la morte del Metastasio; negli ultimi anni di vita del Poeta, i suoi melodrammi non comparivano con la solita frequenza sulle scene; il Poeta lamentava, nelle sue querule lettere della vecchiaia (2), la corruzione della musica; Saverio Mattei si rammaricava che i melodrammi metastasiani fossero musicati da compositori *seicentisti*, e fissava « il corso della buona musica sino al 1766 »; la musica opprimeva oramai le parole, il compositore era preferito al verseggiatore. Giuseppe II, come narra il principe di Signe, diceva al Casti, poeta del suo teatro: *Salieri ha già fatto la musica, ora fatemi voi le parole*. Il Metastasio passava nelle mani dei critici ufficiali (i collaboratori della silloge critica dell'edizione nizzarda), i

---

(1) TARUFFI, *Op. cit.*, p. 43.

(2) Cfr. Lett. del M. del 16 agosto 1770 e del 18 dicembre 1773. Già in una lettera del 16 marzo '54 al Reggente Santoro, il M. osservava che ogni intendente doveva stomacarsi dei nostri presenti detestabili teatri eroici, e che erano alcuni anni ch'ei non aveva il coraggio di vederli.

quali, « anteponendo ad ogni dramma un breve ragionamento », volevano « che fossero i lettori condotti quasi per mano a notare non solo le molte bellezze di quell'inimitabile Autore, ma i rari difetti ancora, ne' quali egli come ogni altro grand'uomo è talvolta caduto ».

Queste officiature della critica dicevano chiaro che l'opera metastasiana si era ritirata dalla vita fragorosa del teatro a quella più intima della biblioteca; si giudicava l'opera del Metastasio, e con un certo svantaggio, in sè e per sè, poichè non tutti potevano ricordare le dolci musiche del Pergolese e del Iommelli, che le avevano accresciuto il prestigio davanti al pubblico.

La fama del Metastasio rimaneva ufficialmente intatta, ma intanto il popolo batteva le mani alle tragedie dell'Alfieri; l'oscura e precipitosa educazione degli spiriti ad una più aspra scuola, rendeva ovvio il brusco passaggio dal godimento della musicalità arcadica di una arietta, alla sensazione più profonda per le parlate scabre dei tirannicidi alfieriani.

Lorenzo Pignotti scriveva: « La celebrità [del Metastasio] non è punto diminuita dopo la di lui morte, e le sue opere sono tra le mani di tutti. Il filosofo, il cortigiano, il bigotto, l'uomo di bel tempo, la donna austera, la galante, le leggono avidamente, e vi trovano tutti delle bellezze: le sue sentenze morali sono citate ogni giorno, e questo libro è divenuto il codice degli amanti; fino il più basso popolo lo gusta, e i servitori stessi nelle anticamere non di rado si veggono con un tomo di questo autore alla mano » (1). La volgarizzazione d'un'opera segna, spesse volte, l'inizio di decomposizione ideale di quegli elementi più vistosi, ma anche più caduchi, che ne avevano generato il grande successo.

---

(1) LORENZO PIGNOTTI, *Osservazioni sullo stile del Metastasio, e sul dramma l'Ezio*, in *Osserv. cit.*, XVI, pp. 314-18.

Proprio in quegli anni, l'Alfieri temprava nelle sue *Satire* una freccia contro il Metastasio, il poeta delle scolare innamorate, e accentuava, nelle prose autobiografiche, una smorfia di disprezzo per il pigionato verseggiatore della corte di Vienna. E bisogna subito qui notare, che, se il giudizio dell'Alfieri trova presto sì larga eco, ciò si deve al fatto che s'era determinato in molti un nuovo stato d'animo, immerso ancora in una rispettosa penombra e ancora molto esitante: è un fenomeno spesso osservato, che stati d'animo inespressi e molto vaghi, si concretano non appena un uomo cospicuo per ingegno e per carattere se ne fa chiaro e schietto autore. Poichè il disdegno dell'Alfieri per il poeta melodrammaticamente ossequioso di Maria Teresa, sarebbe rimasto solitario, espressione personale di un uomo, del tal uomo contro il tal altro uomo, insofferenza di un poeta, del tal poeta contro il tal altro poeta; se veramente non avesse trovato un rappicco in un ambiguo atteggiamento spirituale della nuova società, davanti all'idolo di una società scomparsa.

Nei primordi del secolo decimonono l'ideale idillico dell'eroismo si andava dileguando; l'effusione musicale e languida dell'amore, quale era nella poesia metastasiana, cominciava ad essere interpetrata con uno spirito un po' comico; s'iniziava lenta, ma progressiva, la svalutazione di quel mondo melodrammatico che aveva fatto piangere l'Europa del secolo XVIII. Al Metastasio toccava il destino che tocca ai poeti rappresentanti di un periodo di transizione: la sua arte, carica di elementi effimeri, era chiara in tutti i suoi riposti significati agli uomini dell'età per la quale era venuta fuori; era arte di un presente, e quindi legittima nel suo intero significato ideale solo per quel secolo e per quella società a cui si era esibita.

Il Metastasio poi fu in tutto l'uomo del suo tempo, e riflettè gli ideali comuni: il settecento, conseguentemente, lo idolatrò perchè idolatrava in lui se stesso; si guardò nel Metastasio come nel suo specchio fedele. E identificazione di vita esige naturalmente un corollario di destini eguali: l'ottocento colpiva e rinnegava il settecento, e col settecento colpiva e rinnegava più o meno velatamente Pietro Metastasio, che ne era stato il rappresentante più cospicuo. Nel Metastasio, non fu colpito il poeta perchè tale poeta, l'uomo perchè tale uomo, ma perchè poeta e uomo di quella società ch'era l'antitesi della nuova: in altri termini, lo scrittore, prima che per sè, patì per il secolo a cui appartenne; egli ne fu la vittima più illustre.

*
* *

Ma forse noi siamo un po' schematici quando collochiamo in posizione risolutamente antitetica due secoli, l'uno contro l'altro armato, e facciamo cozzare i destini di un poeta, distinguendo nella storia della sua fama un primo periodo di fortuna e un secondo periodo di rovinoso dissolvimento. In fondo il Metastasio non giacque mai per gravissimi colpi; la sua sfortuna fu quasi silenziosa, la sua arte, prima tanto discussa, fu lasciata in una discreta penombra. E in tanto comprendiamo questo fenomeno di antimetastasianismo postumo, in quanto è presente al nostro giudizio il fenomeno della sua fama troppo clamorosa pochi decenni avanti, e facciamo un subito raffronto tra l'antica e la nuova condizione. La diminuizione del valore ideale dell'arte metastasiana fu dovuta ad una corrosione sotterranea, lenta ma acuta: si parlava del Poeta Cesareo, con una smorfia di superiorità, che frugava nelle debolezze della sua poesia meglio che non facesse un'aggressione polemica. Il sorriso di benevolo compatimento, si sa, è più terribile dell'assalto violento.

La critica ufficiale continuava ad occuparsi del Metastasio, senza idolatria, ma sempre con molto rispetto; i lettori e le lettrici lacrimose non mancavano; gli ammiratori, nel mondo letterario, non scarseggiavano, sebbene la loro ammirazione avesse un po' la tiepidezza delle ammirazioni accademiche. Il Monti, un po' per consuetudine un po' per convincimento, non rinnegava il poeta a cui aveva dedicato una delle sue opere giovanili [1]; il Foscolo si limitava a biasimare la povertà del suo vocabolario [2]. Ma uno stacco era avvenuto, senza dubbio, tra l'anima del Metastasio e quella dei suoi migliori lettori; e dove non c'è armonia autentica di sentimenti tra autore e lettore, non c'è abbandono ingenuo e pieno da parte del secondo. Anche lo stesso Meli — per citare il nome di un ammiratore sincero del Metastasio e poeta a lui consentaneo — quando giovane esordiva con la *Fata Galanti*, ci presentava il suo prediletto autore, inconsapevolmente, sotto una luce un po' comica. Nella fiera di Parnaso, dove tutti i poeti della nostra letteratura tengono bottega, Metastasio, il dolce Metastasio, vende e offre sorbetti e liquori!

> Iemmu a la loggia; e ddà, oh chi beddizza!
> Vittimu na magnifica Putia;
> Di spiriti, e sorbetti, oh chi ducizza!
> Oh chi nobili, e gran cafittaria!
> Ieu liccava li gotti a stizza a stizza,
> E tuttu arricriari mi sentia:
> Così di Metastasiu! Ora pinzati
> Si putianu sanari li malati! [3]

---

(1) Cfr. *Lettera a P. Metastasio* in fronte alla *Giunone placata*, nelle *Tragedie*, *Drammi*, ecc. a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1865.

(2) Foscolo, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in *Opere edite e postume di U. F.*, Firenze, Le Monnier, 1859-61.

(3) Giovanni Meli, *Poesie siciliane*, Palermo, Interollo, 1814, IV, 63, ott. 20.

Colpiva nel segno il poeta siciliano, pur senza l'intenzione della punta ironica, spinto a ciò semplicemente da quel suo spirito di arguzia, che penetra sempre di festevolezza la sua poesia idillico-sentimentale.

E questo spunto del Meli non rimane solitario: seguiranno altri scrittori, anonimi e mediocri la maggior parte, i quali sfrutteranno la figura del Metastasio, per tutto il secolo XIX, come personaggio da commedia. Già fin dal 1765 abbiamo la commedia il *Cavaliere Napolitano in Parigi* di Francesco Cerlone, dove è introdotta una fanciulla fanatica dei versi del Metastasio, che, alle richieste di matrimonio da parte di un giovane per mezzo del suo tutore e pedagogo, risponde negando, sempre con versi del Metastasio. Il cavaliere napolitano, che è appunto il galeotto d'amore, seccato alla fine degli sproloqui metastasiani della ragazza, conclude: « Aggio a odià Metastasio, e nun lu canoscu! » (1). La parodia, poi, che della sua poesia si è fatta nei diversi tempi, è di tal natura che intacca veramente anche il valore dell'arte del poeta, o meglio la rivela nelle sue parti deficienti. Mentre la parodia di un canto dantesco si sostiene per quel senso buffo che suscita il nuovo contenuto triviale sovrapposto a quello genuino e serio, e non è un'arma rivolta contro la stessa poesia parodiata; le parodie dei versi metastasiani, invece, sono esasperazioni caustiche di idee e forme care al poeta cesareo, che si risolvono in un commento ridicolo della poesia stessa. Ora la sfortuna del Metastasio è consistita ap-

---

(1) Cfr. *Commedie di Francesco Cerlone*, Napoli, Masi, 1825, t. V. Per altre commedie episodiche od allegoriche sul Metastasio e sulla sua fortuna, vedi l'ottimo e utilissimo saggio bibliografico di CESARE LEVI, *La critica Metastasiana in Italia*, nella *Riv. teatrale ital.*, fasc. 1 e 5, del 1910; e cfr. anche CESARE LEVI, *Il Metastasio sulle scene*, nella stessa rivista, fasc. del 1905, e EDGARDO MADDALENA, *Il Metastasio « dramatis persona »*, in *Rivista d'Italia*, fasc. 11 del 1905.

punto in tutte queste piccole perdite ideali; un idolo sfatato è idolo rovinato. Al Metastasio appunto nocque la troppa fama. La critica romantica si occupò di lui, ma non era persuasa della verità del mondo fantastico dei suoi melodrammi; mentre non se ne sentiva fortemente allettata, non ne riconosceva neanche la bontà educativa nella pratica. Ne diede giudizi sbrigativi; il periodo di fervore critico intorno all'opera metastasiana era chiuso; si parlava nell'ottocento del Metastasio, per dovere di storici. Il Metastasio che pareva ai suoi contemporanei dovesse rimanere immanente su tutti i secoli, adesso è collocato a riposo.

Il silenzio della critica militante intorno all'opera di un poeta, prima oggetto di calde discussioni e polemiche, ne fa illanguidire la fama, imprimendo talvolta su tutta l'opera un segno di pallido disfacimento. Il Metastasio subì appunto questo destino; l'antimetastasianismo dell'ottocento è più fatto di noncuranza e di motteggi, che di ostilità attiva e ripugnanza irta. Alla noncuranza motteggiatrice degli spiriti più giovenili s'accorda il compunto biasimo degli uomini gravi, degli *hommes d'État*, dei *moralistes*, i quali, come dice il Sismondi, « accusent Métastase d'avoir une influence contraire à l'énergie, comme à la rigide moralité ».

Giambattista Corniani, sul finire del settecento, continuava nei suoi *Secoli della letteratura italiana*, la tradizionale ammirazione e benevolenza per Metastasio; i primi autori di storie letterarie italiane dell'ottocento, Francesco Salfi e l'abate Giuseppe Maffei, fra gli altri, furono ossequiosi critici dell'arte del Metastasio, sebbene nulla argomentassero con novità di vedute sulle caratteristiche di essa.

Nella critica del Sismondi, potremo trovare qualche nuova tendenza di giudizio, che caratterizza quasi tutta la critica romantica sul Metastasio: si afferma l'assurdità fantastica del mondo melodrammatico metastasiano, e si scopre più genuina ricchezza di poesia nei drammi o nelle scene, nelle quali passa in seconda linea l'ambizioso eroismo dei personaggi: « Le poète — nota il Sismondi con tono di biasimo — porte également à l'extrême l'amour de la patrie e de la liberté, la loyauté au souverain, l'amour filial, e le point d'honneur chevaleresque ». E con antitetica lode, in un altro luogo notava: « Aucun homme, dans aucune langue, n'a été peut-être plus complétement le poéte du coeur ».

Ma il Sismondi non sviluppa coerentemente questi suoi due criteri di critica; in certi punti li contraddice, e in certi altri, li restringe improvvisamente. È notevole poi questo che egli nell'affermare l'assurdità fantastica del mondo metastasiano, sottintende svalutarne la forza artistica; in altri termini, per lui l'umile verità quotidiana è base della verità artistica, e un mondo assurdo idealmente non può non essere assurdo anche artisticamente. Il mondo metastasiano trasportato in una sfera troppo ideale pregiudica quindi la verità dell'arte. È una tesi questa, che noi mettiamo intenzionalmente in evidenza, per prepararci a misurare la novità del pensiero del De Sanctis, il quale giustificherà, in nome della coerenza dell'arte, il mondo convenzionale ed incoerente dell'opera metastasiana, contro le repugnanze della ragione e dell'estetica.

Si accorda col Sismondi in questo punto, anche Augusto Guglielmo Schlegel; ma la critica del tedesco offre nuove basi alle nostre osservazioni.

Lo Schlegel ha un primo torto quando si ostina a considerare il dramma musicale del Metastasio come una tragedia; il pregiudizio del *genere* che aveva imbrogliato

la critica settecentesca, serve al nuovo critico per condannare, sebbene con argomentazioni diverse, l'opera del Metastasio. « Io ripongo — egli dice — nella classe [della tragedia] di cui ci occupiamo presentemente, i drammi lirici del Metastasio, come quegli che pure aspira a eccitar serie commozioni d'animo, che tende all'ideale, e che in parte seguitò le forme che si sono volute prescrivere alla tragedia regolare » [1]. Quale è l'ideale tragico per lo Schlegel? La disposizione tragica dell'animo umano è « composta d'una cupa tristezza e di un elevato entusiasmo », [2] cupa tristezza — riassumiamo in breve con parole nostre — che ci deriva dalla contemplazione della caducità delle gioie umane; elevato entusiasmo che sorge nell'animo nostro quando, meditata la povertà del nostro destino terrestre, ci trasumaniamo per un ideale più alto, per una « vocazione superiore »; — la tragedia deve appunto, spiegandoci l'azione di alcuni personaggi, accentuare questo dissidio interno, perchè si senta la necessità di un destino superiore a quello terrestre. E il dramma metastasiano assolve questo compito? No, risponde risolutamente lo Schlegel: « Il complesso dell'opera [metastasiana] respira la voluttà » [3]. E se il popolo italiano, aggiunge il critico austriaco, si entusiasma e si commuove per la poesia del Metastasio, questo è « uno spiacevole sintomo della costituzione morale d'un popolo! » [4].

Questa conclusione dello Schlegel richiamerà alla mente del lettore un caposaldo della critica romantica, per il quale la letteratura doveva essere funzione di civiltà; ed è notevole quindi come dal critico tedesco

---

(1) A. G. Schlegel., *Op. cit.*, p. 142.
(2) *Ivi*, p. 23.
(3) *Ivi*, p. 150.
(4) *Ivi*, p. 149.

il *genere* (la tragedia) è discusso precipuamente nel suo contenuto morale e non nel suo schematismo formale. Sia pure la tragedia di tre atti, e abbia liete catastrofi, e sia musicale, e abbia code di ariette ad ogni fine di scena; ma essa, come poesia, non si sottragga al suo ufficio di « distruggere... le interne dissonanze negli animi umani » (1), di armonizzare, come in un altro luogo dice, « i due mondi, fra i quali ci sentiamo divisi, quello dei sensi e quello dell'anima » (2).

Come si vede, è sempre la fissazione del *genere* che, come nei critici del settecento, così nello Schlegel, induce ad errori di valutazione, di natura diversa ma di origine unica; poichè la nuova veduta utilitaria dell'arte armeggiava sempre anch'essa coi generi letterari. Mentre, infatti, ne discioglieva i limiti rettorici-formali, cadeva nell'altra pedanteria però di circoscriverli nei loro effetti, ideali ed estetici.

Il secondo pregiudizio dello Schlegel è quello di mettersi davanti all'opera del Metastasio, in una divisione inesorabilmente dicotomica dell'arte, di arte classica, cioè, e di arte romantica. È negata a questo modo l'universalità del bello, e l'opera del Metastasio, che, secondo lui, non è classica nè romantica, non è arte legittima!

E il buon Gherardini, traduttore del *Corso di letteratura drammatica*, ribatteva, nelle *Note* in appendice, questa affermazione schlegeliana: « Dato pure che nelle opere del Metastasio... non risplenda nè il bello ideale greco, nè il bello ideale romantico, non si può fondare in questa ragione alcuna per biasimarle, purchè vi risplenda un'altra specie di bello ideale conforme all'odierno modo di sentire » (3). Il buon Gherardini vedeva giusto, ma

---

(1) *Ivi*, p. 24.
(2) *Ivi*, p. 11.
(3) *Ivi*, note alle pp. 407-8.

non era audace: invece di affermare risolutamente la universalità del bello, trovava la scappatoia di far passare come legittime anche altre « categorie » del bello. « A me pare per altro che fra il genere consecrato nelle produzioni dei Greci, e quello che si ammira nei poeti romantici, vi possano essere altri generi in sè pregevolissimi, come appunto ne danno ampia fede, per non parlare che d'autori italiani e drammatici, le opere del Metastasio e dell'Alfieri » (1).

La critica dello Schlegel, che pur tanto influì sul giudizio complessivo dell'ottocento sul Metastasio, ha, come si è visto, due difetti radicali, che la fanno precipitare senza residui.

Molto benevolo è il giudizio di Paolo Emiliani Giudici; ma a noi non tanto importa rilevare questo atteggiamento benevolo del critico siciliano, quanto invece additare la sua posizione originale, se posizione originale ebbe nel giudicare l'opera del Metastasio. Ma poichè difetta all'Emiliani Giudici una vigoria penetrante di pensiero, si può solo dire che il suo giudizio non sia altro che quello dei critici settecentisti, migliorato e corretto. Poichè anch'egli adotta l'ambiguo criterio di giudicare del melodramma come di un organismo bimembre, in cui l'espressione artistica completa sia data solo dalla poesia e dalla musica insieme (2); anch'egli giustifica il mondo ultra-idealistico metastasiano, non direttamente in nome dell'arte, ma col criterio pseudo-estetico del simpatico che sopra abbiamo criticato, quando ammette che l'arte deve studiare costantemente di « correggere la natura » e di ritrarre « la natura nella sua ideale avvenenza » (3).

---

(1) *Ivi*, loc. cit., p. 406.
(2) *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Fabris, 1844, p. 1005.
(3) *Ivi*, p, 1007.

La solita preoccupazione seminaristica della « convenienza » e del « decoro », gli fa ammirare il Metastasio, che questa convenienza e decoro osservò sempre nei suoi drammi, con tante più difficoltà, quanto più « casi d'amore e di galanteria » il Poeta Cesareo trattò nella sua opera.

In ciò, batte la vecchia strada; ma di sbieco fa un'osservazione notevole, che sarà stata suggerita dall'intenzione di far argine alla critica dissolvente dei romantici. Fa una distinzione fra un'arte eccellente nel contenuto ed eccellente nella forma, ed un'arte vana nel contenuto, ma eccellente nella forma; e a questo modo distingue, non per stabilire una scala di valori, ma per affermare anche il pregio della seconda maniera d'arte: la distinzione è grossolana, ma è un avviamento timido e confuso alla concezione spregiudicata dell'arte guardata, come sintesi a priori, nella sua *forma.* « Quando l'arte al sublime della forma congiunga il sublime del concetto, quando forma e concetto siano dirette al bene maggiore dell'uomo e della repubblica, lo scrittore adempie all'ufficio più grave del suo ministero, ed è meritevole di essere chiamato benefattore della umanità. *Ma l'arte va parimenti considerata dalla sola forma*, e può ripetere l'altrui ammirazione; se no, molti artisti, egregi nella forma, ma futili nel pensiero, sarebbero immeritevoli di quella estimazione in cui il mondo li tiene ». Come si vede l'Emiliani Giudici fa qui uno strappo al breviario della critica romantica, per non deprezzare l'arte del suo Metastasio, futile nel pensiero; e la sua è una allocuzione critica *ad hominem.*

Trascurabile è il giudizio del Cantù, che, dopo alcune critiche generiche e sbrigative, non trova di meglio che biasimare il Metastasio, perchè inzeppa di troppi amori i suoi drammi; « del che mal merito dee sapergli la nazione, perocchè, oltre occupar i teatri di *cuori*,

d'*ardori*, di *mio bene*, di *mio tesoro*, d'*idol mio*, di poetiche svenevolezze, ci acquistò presso gli stranieri la taccia di effeminati » (1). Naturalmente, è la solita critica pudibonda da frate.

Per qualche rispetto, notevole è il giudizio del Settembrini, il quale, nel giudicare il Metastasio, sveste l'irsuta spoglia di critico politico, forse perchè l'innocenza arcadica dell'arte metastasiana non l'offendeva nel suo fondo di morbidezza sentimentale, immune da elementi politici reazionari o gesuiticamente assorbenti; e indulge al Metastasio, con una celia benevola, ricordando « Paride tra gli eroi, il quale ad Ettore che lo rampognava rispose: Non rampognarmi perchè sono bello, perchè anche la bellezza è dono degli dei, e non si deve disprezzare » (2).

Oltre la critica settecentesca il Settembrini procede, quando combatte il pregiudizio della verità storica dei personaggi, uno dei capi d'accusa dei buoni critici coevi dal Poeta; ma in lui questo superamento della preoccupazione storicistica nell'arte, non deriva da chiarezza di criterî estetici, ma dalla diffusa teoria romantica che voleva la rievocazione del passato a patto che divenisse *attualità*, s'impregnasse cioè, degli spiriti circolanti nell'atmosfera del presente, per avere maggiore risonanza negli animi dei lettori. Veduta questa, non del tutto scevra dal considerare la bontà di un'opera d'arte anche nei suoi effetti pratici, il che più chiaramente si scorge da quello che il Settembrini dice dopo, a commento dell'opera metastasiana. Aveva detto prima: « Non si è poeta negando se stesso e la vita presente, e affermandosi in un altro e nel passato;... il poeta concentra in sè tutto il mondo e tutto il passato, e vi mette il

(1) Cantù, *Storia della letter. ital.*, Le Monnier, 1865, p. 486.
(2) *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1875, 3ª ed. III, 133.

suo stampo »[1]. Fin qui il criterio è geniale, poi scivola nell'utilitarismo estetico. « Se il suo stampo è buono, l'opera d'arte sarà buona, ancora che manchi la verità storica ». E in Metastasio lo stampo non era buono perchè « egli non conobbe l'uomo e se lo formò di zucchero, e lo rappresentò tutto eroe languiscente d'amore »[2].

Quale sarebbe il giudizio conclusivo? Una condanna? la condanna se c'è, rimane sottintesa; la critica negativa dei Romantici, nei riguardi del Metastasio, è tutta, diciamo così, *interlineare*. Il Metastasio era una vecchia simpatia per tutti quelli che ne parlavano; non sanno scalzare risolutamente colui che era stato l'idolo di Europa in un'epoca non molto lontana dalla propria. La nuova educazione degli spiriti avrebbe dovuto esigere, a rigore, che il Metastasio fosse tagliato fuori dal nuovo mondo intellettuale e sentimentale; ma il fondo genuino dell'arte metastasiana non poteva essere abolito con capricciosa asprezza.

Si è detto che molto abbia influito a mettere in cattiva luce l'opera metastasiana nel periodo del Risorgimento, l'ufficio stesso di poeta cesareo che l'Autore tenne presso una corte austriaca; io credo che questa condizione di cose avrà favorito qualche smorfia retorica di sdegno in qualche infuocata conversazione patriottica al caffè e nei salotti, ma poco o nulla di più. Se tiepida stima c'è nell'ottocento per l'arte metastasiana, ciò si deve al fatto che essa cominciava ad essere molto remota dalla vita spirituale dei tempi nuovi; una concezione sensualistica dell'arte dominava parecchi critici e moltissimi dei lettori del primo e maturo ottocento, più di quanto essi stessi potessero immaginare. Generazioni educate al teatro del Niccolini e al romanzo del Guer-

(1) *Ivi*, p. 137.
(2) *Ivi*, p. 138.

razzi, non potevano *dilettarsi* dei melodrammi del Metastasio. Fin dal 1816, il Berchet aveva scritto che la poesia deve fra l'altro « ..... contentare i bisogni della fantasia e del cuore » (1). La poesia del nostro autore avrebbe potuto tanto, nella società che preparava il Risorgimento?

Bisognava arrivare al De Sanctis, perchè si vedessero tracciate le linee di una vera e profonda critica dell'opera metastasiana; il suo saggio sul Metastasio (2) veniva opportuno epilogo alla critica settecentesca e alla critica romantica.

La novità della critica desanctisiana, a parte l'originalità dei giudizi sulla società del settecento quale essa si trasfigurò nella rappresentazione artistica eseguita dal Metastasio, sta in questo che viene giustificata la convenzionalità e l'assurdità del mondo melodrammatico metastasiano, in nome dell'arte; la posizione critica assunta dal De Sanctis è in perfetta antitesi con quella assunta dai romantici. Scrive il De Sanctis: « Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita, come convenzionale e incoerente. Ma essa è là nella sua giovanezza immortale, e le basta rispondere: Io vivo. E se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica ». E poi ancora: « Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la società ch'esso rappresentava. Come

---

(1) *Lettera semiseria di Grisostomo*, Lanciano, Carabba, 1913, p. 121.

(2) Il saggio desanctisiano apparve per la prima volta nella *Nuova Antologia*, dell'agosto 1871, pp. 807-825; fu ristampato e fuso poi nella *St. della lett. it.*, al capitolo *La nuova letteratura* (ediz. Morano 1870, pp. 381-403). Il CROCE ha pubblicato il brano che si trova nel saggio della *Nuova Antologia* e che manca nella *Storia: La Critica*, X, 147-151.

arte, niente è più vero per coerenza, per armonia, per interna vivacità. È il ritratto più fiorito di una società vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animò, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminita, idillica, elegiaca e plebea ».

La tesi del De Sanctis è stata accettata dai maggiori critici, che dopo di lui si occuparono del Metastasio; ma i progressi che nella critica metastasiana si son compiuti dopo il De Sanctis, sono stati piuttosto di indole erudita.

Giosuè Carducci ha il gran merito di aver promosso attorno al poeta cesareo l'attività degli studiosi, che si son messi a ricercare documenti, che potessero meglio illuminare il carattere e la vita dell'uomo; ne dava l'esempio il Carducci stesso, che pubblicava un volume di lettere metastasiane, a cui veniva compagno l'epistolario raccolto da Camillo Antona Traversi.

Il Carducci, nel suo profondo senso di tutto ciò che fosse letteratura *nazionale*, aveva sentito, assai presto, grande ammirazione per il Poeta Cesareo, e se, nel suo rigido nazionalismo letterario della prima giovinezza, era andato troppo oltre nell'esaltare qualche scena dell'*Attilio Regolo*, opponendola alle tragedie shakspeariane, nella maturità rese più sobrio il suo giudizio. Dopo di lui altri valentuomini si sono occupati egregiamente dell'opera metastasiana e del settecento in genere, ben noti ai cultori di critica letteraria, perchè qui ci si fermi a farne i nomi; menzioneremo solo il noto libro della scrittrice inglese Vernon Lee [1], non tanto per quello che ci può essere di buono nei giudizi di critica, quanto

---

(1) *Il settecento in Italia*, Milano, Dumolard, 1882.

per qualche felice evocazione artistica di uomini e di ambiente, che rende singolare quel libro nella letteratura critica sul Metastasio.

E la tesi del De Sanctis è quella che noi abbiamo svolto in questo libro, integrandola in molti particolari e restringendola in qualche punto; abbiamo noi sentito il bisogno di fissare meglio sino a qual punto la coerenza artistica riesca a dissimulare l'assurdità e l'incoerenza del mondo melodrammatico del Metastasio, o meglio — diremo a rovescio — fino a qual punto l'assurdità e convenzionalità della vita rappresentata dal Metastasio, ci appaia non artisticamente assurda e non artisticamente convenzionale nella rielaborazione poetica. Il che val quanto dire: l'arte del Metastasio è pienamente arte, se talvolta i suoi effetti vanno al di là delle intenzioni dell'autore stesso? Voglio qui alludere a quell'elemento di comicità, che penetra nell'opera del Metastasio, là dove il Poeta ci presenta pomposamente personaggi, ambiziosi dilettanti di eroismi e di virtù; elemento di comicità, che si è insinuato nell'opera d'arte, all'insaputa dell'Autore stesso, e che provoca le risate del lettore, non si sa se a spese dei soli personaggi o a spese anche del Poeta che li guida e governa.

Noi, va bene, non vediamo, come i nostri ottimi nonni, nei melodrammi metastasiani Roma, la Grecia, l'Oriente con tutto lo scenario classico di passioni e di eroismi; per noi la Roma, la Grecia, l'Oriente dell'opera metastasiana dissimulano nient'altro che l'Europa del secolo decimottavo, con la sua aurea filosofia della vita, con il suo spirito e la sua pratica di galanteria, col suo sentimento coreografico della gloria e delle altre nobili passioni. Ma l'opera metastasiana, talvolta, appare come una splendida parodia del mondo settecentesco, e questa diversione di effetto estetico non è stata voluta dall'Autore. Egli ci vuol commuovere, e noi qualche volta

ridiamo; e la comicità dell'opera scaturisce irresistibilmente per quel raggiungersi, da parte del poeta, un effetto diverso da quello che egli si ripromette.

Cotesta comicità non è quindi dominata dall'artista, oggettivata nell'espressione; ne rimane sopraffatto lo stesso Autore, che, in quel momento si trova, davanti al lettore, nello stesso livello d'inferiorità che il fastoso personaggio da lui rappresentato. Per queste ragioni noi non possiamo accettare integralmente il giudizio del De Sanctis, che, nella sua linea rigida, può apparire che giustifichi anche il tipo dell'eroe metastasiano, il quale, nella sua libidine di gloria e di virtù, rasenta spesse volte il grottesco.

Ma abbiamo riconosciuto volentieri che accanto al mondo eroico-cavalleresco, vive un mondo meno ambizioso, più umano, un mondo idillico-sentimentale; accanto a *La Clemenza di Tito*, vive la *Didone*, il *Demetrio*, il *Demofoonte*, l'*Issipile*, l'*Olimpiade*; in uno stesso melodramma vivono contigui due mondi; l'uno preso d'accatto, sentito viziosamente dall'artista, l'altro genuino, espresso con flebile musicalità. Il Metastasio, come si è detto altrove, continua la tradizione letteraria italiana: l'arte dei poeti, dal Tasso in poi, è stata ambigua. Gli artisti si sono sdoppiati per illudere la società, in cui vivevano, per decorarne il vuoto. Tasso creava per sè la figura di Tancredi, *costruiva* (sebbene s'illudesse di far cosa migliore), per il pubblico accademico, la figura di Goffredo; piantava una macchina epica, dove l'armi pietose del capitano che il gran sepolcro liberò di Cristo erano di minore interesse artistico, di Erminia che si aggira fra le ombrose piante. Il Metastasio ha avuto anche lui le sue velleità epiche; ma la sua arte non vive per quel mondo tragico dell'eroismo e della virtù, dal quale rimanevano edificati gli spettatori del tempo; ma vive, perchè dissimulata rappresentazione di un mondo

interiore del poeta, di un mondo idillico, elegiaco, castamente e morbidamente sensuale; vive dunque, per esprimerci un po' empiricamente, come opera lirica non opera drammatica. E lo abbiamo in altre pagine dimostrato, come quest'arte sia in fondo una dialogazione musicale di uno stato d'animo soggettivo, vivo nel poeta e diffuso nello spirito del secolo.

Fine

NOTE.

Il luogo di nascita del M., p. 9. — Per altri particolari si veda E. Celani, *Il primo amore di P. Metastasio* in *Rivista musicale italiana*, 1904, pp. 228-264; Achille de Rubertis, *Questioni metastasiane*, in *Rivista teatrale italiana*, X, 1911, fasc. 2-3-4; A. Salza, *Gior. stor. della lett. italiana*, fasc. 178-179, vol. LX, pp. 194-214. Che luogo di nascita sia Roma, e non Assisi o Bologna, come vuole qualche biografo, asserisce lo stesso Metastasio nella lettera del 28 ottobre 1729 al principe Pio di Savoia, in quella del 7 luglio 1731 alla Bulgarelli, in due lettere del 3 aprile e 12 marzo 1734 ad un amico, in una del 12 marzo 1773 al Mattei, ecc. ecc. Non si conviene quindi al Metastasio il distico dell'Abate Guidone Ferrari: *Dat patriam Aesisium, nomen Roma, Austria famam, Plausum orbis, tumulum haec urna Metastasio.* — Francesco Labbrucci chiudeva il dibattito, pubblicando ne *La Libertà* del 16 dicembre 1872, le sue ricerche sulla casa del Metastasio; A. Monti nello stesso anno, ne *La Libertà*, aveva pubblicato l'atto di nascita, da cui si rileva che il Metastasio era nato nella parrocchia di SS. Lorenzo e Damaso. Il Metastasio perdette la madre nel 13 giugno 1702, come si rileva dalla fede mortuaria pubblicata dal Labbruzzi, quando essa aveva soli 24 anni. È detta *Francisca Galastri Fiorentina, uxor Felicis Trapassi de Assisio*, e abitante *in domo dicta del Crocifisso in vico nuncupato dei Cappellari*. Da un'altra ricerca nello *Stato delle Anime* per l'anno 1699 di quella stessa parrocchia, si rinvenne un ricordo, donde si ha che Felice Trapassi (di a. 32), F. Galastri (di a. 22), e di

Pietro loro figlio (di un anno) abitavano appunto nel Vicolo de' Cappellari nel Salone del Crocifisso, Cava della Valle n. 236; e lo stesso ricordo si ha per l'anno 1700, in cui é nominato l'altro fratello di Pietro, Leopoldo, nato nel novembre del 1699. Nel gennaio del 1708, si sa anche che Felice Trapassi dimorava nella parrocchia dei SS. Simone e Giuda, perchè ivi gli nacque Endimira, non dalla Galastri, morta nel 1702, ma, più esattamente, da Angela Lucarelli di Cava presso Palestrina. Per notizie sulla famiglia del Metastasio, v. MARC'ANTONIO LUIGI, *Storia dell'Abate Pietro Metastasio*, ecc., Assisi, Sgariglia, 1784, p. 30.

IL PADRE DEL M., p. 14. — È cosa ben nota che il padre del Metastasio teneva bottega di civaie; questo asseriscono tutti i biografi, ad eccezione di Angelo Fabroni, il quale chiama il Metastasio « juvenem a lapicida natum ». Cfr. FABRONI, (Vita di Gravina) *Vitae Italorum*, X, Pisis, 1783.

LE LETTURE SCOLASTICHE DEL M., p. 15. — Il Metastasio stesso, in una lettera del 1769, dichiara la sua gratitudine per il Gravina « per aver egli incominciata la *sua* istituzione, dall'esposizione dell'Iliade, e per averlo obbligato ancor fanciullo a trasportarne in verso italiano una buona parte ». L'anonimo della vita edita dal Puccinelli ci dice: « Tre poi erano gli autori classici, che il Gravina aveva dati al suo allievo per norma dei suoi poetici studi, cioè, fra i greci Omero, fra i latini Orazio e fra gli Italiani Ariosto » pp. 12-13.

M. IMPROVVISATORE, p. 19. — Della gita di Metastasio a Napoli e della sua improvvisazione di versi in casa dell'avv. Francesco Cattaneo, e alla presenza di G. B. Vico, si hanno notizie anche da una lettera di Vincenzo Ariani, del 16 gennaio 1734, a D. Michele Torcia, riferita dal Cristini a p. XXXVIII della *Vita* cit. Che il mestiere dell'improvvisare poi nuocesse alla salute del Metastasio, sappiamo dal Mattei (*op. cit.*, pp. 5-6): « Dopo un grande incomodo di petto contratto col cantar versi improvvisi, [la Principessa di Belmonte] gli vietò di più improvvisare e lo mandò in Massa di Somma a curarsi e a respirar qualche tempo un'aria campestre ». Ma questa villeggiatura a Massa di Somma pare debba riferirsi a parecchi anni dopo il 1714.

M. E I LAURI CAPITOLINI, p. 20. — Nella società del tempo, si prospettò frequentemente la possibilità di una incoronazione del Metastasio sul Campidoglio; ma il M. così scriveva il 7 novembre 1778: « Se *i lauri capitolini* avessero il valore che avevano all'età del Petrarca, supererebbero i voti della mia vanità, ma ridotti al prezzo corrente, non hanno allettamento che giunga a sedurre la dovuta mia moderazione ».

L'eredità del Gravina. — Dalla *Descriptio bonorum haered. bo. me. abbatis Joannis Vincentis Gravinae*, si sa che la casa era composta di otto camere, stalla e cucina. Sembra che essa fosse molto bene arredata (non mancano statue e quadri, dieci grandi scaffali con libri, ecc. ecc.); fornita di un calesse ed un cavallo era la stalla, di argenteria la cucina, ecc.; nel complesso un'eredità che superava i quindici mila scudi. Chi è curioso di notizie più particolari, legga a p. 128 e segg. il libro cit. di A. De Gubernatis.

Le predilezioni del M. per l'opera del Tasso, p. 31. — Della *parzialità* del Metastasio per il Tasso non fu contento qualche contemporaneo; il Bettinelli fra gli altri, si rammaricava che il Poeta Cesareo, nella lettera inviata al Diodati, facesse precedere nello stile il Tasso all'Ariosto. « ..... Nessun più di me venera un tanto giudice in poesia, come in più luoghi delle opere mie espressi, ma siccome assai duolmi che lo stile del Tasso, non per sua colpa o difetto d'ingegno, ma per colpa dei tempi suoi sia prosaico ed inelegante sì spesso, così compiango il maestro dell'Arte drammatica per la quale appunto egli debb'essere partigiano del Tasso » (Saverio Bettinelli, *Opere*, Zatta, Venezia, 1781).

Il M. e il suo presunto amore per la Luisa Vico, p. 41. — Si disse da qualche biografo e precisamente dall'Anonimo della *Vita* del Puccinelli, che il M. abbia amato la colta e gentile Luisa Vico, figliuola del grande filosofo, e l'affermazione dell'Anonimo fu ripetuta da qualche moderno studioso del Metastasio (Cfr. F. Nunziante, *op. cit.*, p. 722); ma le prove accessorie di questo amore sono facilmente dissolvibili. Si pretenderebbe tanto dall'Anonimo, quanto dal Nunziante, che la celebre canzonetta *Grazie agli inganni tuoi* fosse ispirata dalla Vico, mentre è ben certo che essa fu composta nel 1733. Se pure, come dice l'anonimo biografo, il M. non « seppe difendersi di non restar preso dai vezzi di lei », fu quello, aggiungiamo noi, un amore effimero, dovuto più che altro a vezzo di poeta che ama idoleggiare, con preferenza spiccata, qualche figura di donna cui cinga un'aureola di fama poetica. Luisa Vico, è noto, fu scrittrice di versi, ed ebbe discreta notorietà ai suoi tempi. Cfr. Serena, *op. cit.*, p. 206.

Le ispirazioni della Romanina, p. 47. — Che la Romanina, con la sua perizia teatrale, ispirasse la composizione di qualche scena al giovine Metastasio, è cosa che ci viene confermata, a proposito della *Didone*, dal Mattei (*op. cit.*, p. 69): « La Romanina era grande attrice, e lo stesso Metastasio apprendeva da lei

le più belle situazioni di scena, come è quella della gelosia nella scena XIV e XV del 2° atto, che fu tutta invenzione della cantante, come mi ha più volte assicurato la principessa di Belmonte ».

La convivenza con la Romanina a Roma, p. 48. — A Roma i biografi dicono che andarono ad abitare in via del Corso, angolo di via Saurina; pare che le due famiglie Trapassi e Bulgarelli si fossero fuse; però qualche difficoltà ha creato su questo punto l'indagine eseguita dal Celani, sullo *Stato delle Anime* della parrocchia di S. Maria del Popolo; poichè per il 1728 è compreso nella lista degli inquilini di quella casa Leopoldo Trapassi Amatastasio (sic), il fratello del poeta, mentre il nome Pietro non vi è affatto menzionato; Leopoldo vi rimase fino all'anno 1734, anno in cui, morta la Romanina, lo *Stato delle Anime* registra il suo nome e quello di Domenico Bulgarelli; ma nel 1735 il Bulgarini e il fratello del Metastasio si dividevano.

Relazioni finanziarie del M. con la Romanina, p. 52. — Il 9 marzo 1730 il M., prima di partire per Vienna, rilasciò ampia procura alla « sua Marianna » (per gli atti del notaio Orsini), per amministrare, esigere, pagare, e in caso lo credesse, cambiare, convertire, alienare i beni e le rendite sue, ecc. ecc.; l'incaricava anche di dare ogni mese una certa somma al padre ed alle sorelle; al fratello molto meno, perchè era in grado di lavorare e procurarsi il sostentamento (Cfr. Celani, *op. cit.*, p. 258).

Su un pettegolezzo postumo riguardante Marianna, su quella lite, cioè, in cui fu coinvolto il Metastasio, sopita nei 1734, riaccesa un anno dopo, ed estinta solo nel 1737 per l'opera del Cardinale Gentili, non si può dire nulla che non sia semplice congettura. Rimandiamo il lettore curioso all'articolo del conte Alessandro Moroni, *Un mistero nella vita del Metastasio* (nel *Capitan Fracassa* del 12 aprile 1882, ripubblicato nella raccolta epist. del Traversi), allo scritto cit. del Celani (pp. 255-6), alle pagine del De Gubernatis (*op. cit.*, p. 231 e sgg.). Il Salza (*op. cit.*, 211 *n*) si mostra scettico sulle soluzioni date all'episodio da qualche studioso recente.

I favori imperiali per il M., p. 65. — Carlo VI fu spesso liberale verso il suo poeta di corte; difatti il 17 luglio 1733, con cesareo decreto, il Metastasio otteneva la Percettoria di Cosenza, che poi egli affittò per trecencinquanta zecchini, e che gli causò più tardi molte seccature legali. — Ricchi donativi ebbe poi sempre il Metastasio, come premio alle sue *fatiche* poetiche; ricordiamo, fra l'altro, che per un componimento allusivo alla *deliziosa dimora* di Schönbrunn, egli si guadagnò una scatola d'oro con una

cifra di brillanti e una lettera accompagnatoria, scritta, anzi *vergata*, dalle preziose mani di Maria Teresa — che Dio la guardi! — la quale onorava il poeta del titolo di *Mon Ancien maître*. Cfr. anche la lettera del M. ad un amico, del 1735, dove si parla del compenso avuto per l'*Achille in Sciro*, e l'altra al Farinello del 18 febbraio 1752.

SOGNI E FAVOLE IO FINGO; E PURE IN CARTE, p. 70. — Sonetto scritto nel 1732, mentre l'A. componeva l'*Olimpiade*. Alla separazione dei due amici Megacle e Licida, il poeta si commosse e pianse. Il 6 giugno 1732, poi, scriveva alla Romanina: « Eccovi un sonetto morale nel mezzo d'una scena patetica, che mi moveva gli affetti, onde ridendo di me stesso perchè mi trovai gli occhi umidi per la pietà di un accidente inventato da me, feci l'argomento e il discorso nella mia mente, che leggerete ».

SULLA DICERIA DI UN RITORNO DEL METASTASIO DA VIENNA IN ITALIA, pp. 71-2. — Di un viaggio a Roma il Metastasio espresse il desiderio sin dal 1734, in una lettera diretta a un Cavaliere Romano del 23 luglio di quell'anno, e in un'altra, anch'essa del 1734, diretta al signor Perroni. Parecchi anni più tardi, torna con maggiore insistenza a vagheggiare questo ritorno, e numerose sono le lettere in cui si indugia a parlare di questo suo desiderio, che rimase sempre un pio desiderio. Qualche studioso ha argomentato da questa irresolutezza del poeta la frigidità filiale e civica di lui: credo che sia perfin banale quest'accusa! La sua nostalgia era sincera, ma era uno squisito male, nel quale si illudeva l'animo del poeta. Il vagheggiare qualche cosa senza mai attuarla, era per lui una situazione naturale e necessaria della sua anima idillica; il tormento, sia pure un lene tormento, c'era in lui; eliminarlo non sapeva, con un sollecito esaudimento del suo desiderio, in forza della sua stessa natura, che amava le ambiguità sentimentali sottilmente penose.

Ma di un suo trasferimento in Lombardia si parlò seriamente attorno al 1739, quando l'Austria si trovava a mal partito nella guerra col Turco; Carlo VI non si mostrò sfavorevole a questo proposito del poeta, e il 27 febbraio 1740 gli concedeva il decreto di cittadinanza lombarda. Ma le difficoltà giuridiche opposte dal Consiglio d'Italia, e più ancora la tenera seduzione della contessa d'Althann con le sue più sollecite premure alla Corte per il benessere del Metastasio, distolsero il Poeta da questa sua volontà d'esilio o, diciamo pure, di rimpatrio. Cfr. LODOVICO OBERZINER, *Pietro Metastasio cittadino milanese* (Genova, tip. Sordo-muti, 1893). Negli anni posteriori si diffuse la voce che il Metastasio volesse emigrare in qualche altra corte straniera: sappiamo che

Apostolo Zeno smentì questa diceria e il Metastasio stesso scriveva il 6 maggio 1754 al Marchese Patrizi: « Io vivo ormai ventiquattr'anni sotto gli auspici di una adorabile Sovrana; una Sovrana di cui divenne [nel periodo del guerre] mio dovere il seguitar qualunque fosse la sua vacillante fortuna, e il ricusar come feci nel maggior furore di quelle tempeste, *tutti i porti che mi furono spontaneamente aperti in diverse corti d'Europa* ».